

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**FACULTAD DE FILOLOGÍA**  
**Departamento de Filología Francesa**



**TESIS DOCTORAL**

**La condición humana en el "Teatro Nuevo" francés**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR  
PRESENTADA POR

**Juan Bargalló Carraté**

**Madrid, 2015**

Juan Bargalló Carraté



X-53-086503-91

LA CONDICION HUMANA EN EL "TEATRO NUEVO" FRANCES

Departamento de Filología Francesa  
Facultad de Filología  
Universidad Complutense de Madrid  
1984



BIBLIOTECA

**Colección Tesis Doctorales. Nº**

**224/84**

© Juan Bargalló Carraté  
Edita e imprime la Editorial de la Universidad  
Complutense de Madrid. Servicio de Reprografía  
Noviciado, 3 Madrid-8  
Madrid, 1984  
Xerox 9200 XB 480  
Depósito Legal: M-42784-1984

Autor: JUAN BARGALLÓ CARRATÉ

TITULO DE LA TESIS DOCTORAL: LA CONDICION HUMANA  
EN EL "TEATRO NUEVO" FRANCES.

DIRECTOR: DON FRANCISCO JAVIER HERNANDEZ,

CATEDRATICO DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE  
LENGUA Y LITERATURA FRANCESAS.  
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS.  
UNIVERSIDAD DE VALLADOLID.

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Facultad de Filología  
Sección de Filología Románica  
Año: 1982





## A G R A D E C I M I E N T O

Al concluir este trabajo, iniciado hace diez años, me vienen a la memoria las palabras de Ionesco "Diez años... es demasiado poco para saber si verdaderamente se ha realizado algo".

En aquella primera entrevista que mantuvimos en la Facultad de F. y Letras de la Universidad Complutense, hace ahora diez años, me dijiste que era ésta una tarea difícil, pero apasionante. Se había escrito mucho sobre el teatro nuevo francés, pero quedaba algo importante por hacer. Otros dirán si aquella meta se ha visto aquí cumplida. Si así fuese, ese logro sería tan tuyo como mío, porque tú has guiado ese trabajo de principio a fin.

Es cierto que escribir es un arte solitario pero, en los momentos más difíciles, tu palabra, de maestro y de amigo a un mismo tiempo, me ha dado la luz y me ha abierto el camino. Es justo, pues, que hoy recibas, Francisco J. Hernández, esa muestra de mi gratitud profunda, gratitud que a través de ti quisiera hacer llegar, en este día, a todos aquellos que, otro día, fueron también mis maestros.



- III -

I N D I C E

|                                      |         |
|--------------------------------------|---------|
| Agradecimiento . . . . .             | pág. II |
| Indice . . . . .                     | " III   |
| Prólogo: Sobre la Tragedia . . . . . | " 1     |

PRIMERA PARTE: ESTUDIO TEMATICO

Capítulo I.- El Hombre frente al Universo:

|   |      |
|---|------|
| 1.- Las fuerzas opuestas . . . . .                                    | " 43 |
| 2.- Los elementos: el fuego, el agua,<br>el aire, la tierra . . . . . | " 65 |

Capítulo II.- El Hombre frente a los "Otros":

|   |       |
|---|-------|
| 1.- La Dialéctica del Amo y del Esclavo . . . . . | " 115 |
| 2.- Las Relaciones Familiares:                    |       |
| A.- Relación Marido-Mujer . . . . .               | " 255 |
| B.- Relación Padre-Hijo . . . . .                 | " 288 |
| C.- Relación Hermano-Hermana. . . . .             | " 330 |
| 3.- La Soledad . . . . .                          | " 354 |

Capítulo III.- El Hombre frente a sí mismo:

|                                 |       |
|---------------------------------|-------|
| 1.- La Caída . . . . .          | " 395 |
| 2.- El Desposeimiento . . . . . | " 428 |

- IV -

|                             |          |
|-----------------------------|----------|
| 3.- La Mutilación . . . . . | pág. 479 |
| 4.- La Muerte . . . . .     | " 521    |

SEGUNDA PARTE: ESTUDIO DRAMATICO

|   |       |
|---|-------|
| Capítulo I.- Teatro y Antiteatro. . . . .                       | " 579 |
| Capítulo II.- Las nuevas formas:                                |       |
| 1.- La Pareja y el Sub-héroe en el<br>lugar del Héroe . . . . . | " 598 |
| 2.- Los objetos, como prolongación del<br>personaje . . . . .   | " 644 |
| 3.- Espacio, tiempo y ritmo escénicos . . . . .                 | " 656 |
| 4.- La tragedia del lenguaje . . . . .                          | " 703 |
| 5.- Lo grotesco, como nueva forma de<br>tragedia. . . . .       | " 728 |
| 6.- Lo onírico, como otra realidad . . . . .                    | " 743 |
| Conclusión . . . . .  | " 767 |
| Bibliografía . . . . .  | " 770 |

PROLOGO: SOBRE LA TRAGEDIA

P R O L O G O :    S O B R E   L A   T R A G E D I A

Después de que Nietzsche proclamara en La gaya ciencia y en Así hablaba Zaratrustra "¡Dios ha muerto!", era lógico que proclamara en El nacimiento de la tragedia "¡La tragedia ha muerto!". Lo que Nietzsche posiblemente no sospechara era que sus ideas sobre la tragedia pudieran tener tanta repercusión en el siglo XX, especialmente después de la segunda Guerra Mundial, que llegasen a convertirse en tópicos (1). Uno de los portavoces ha sido George Steiner, en The Death of Tragedy, quien ha escrito "la mort de Dieu entraîne la mort de la tragédie" (2).

Para algunos, será precisamente la existencia de lo trágico lo que dificulte la aparición de la tragedia en nuestros días: que lo trágico esté en la calle y que invada a diario nuestras casas de la mano de los medios de comunicación; Domenach ha escrito

"la tragédie recule devant le tragique" (3)

Para otros, la enfermedad mortal para la tragedia fue, y sigue siendo, la desesperación (4). Al mismo tiempo, una serie de circunstancias de la vida moderna, como el progreso de la Ciencia, el asentamiento de la Democracia, la pretendida falta de mitos familiares y la misma pasión moderna -de influencia americana- por el éxito, son otras tantas razones alegadas para justificar la ausencia de una tragedia contemporánea (5).

Por otra parte, es general entre los helenistas que, cuando se refieran a la tragedia griega, hablen simplemente de "la Tragedia", como si descartaran otra forma posible de tragedia.

Por todo ello, podría parecer un tanto extraño que iniciemos este trabajo sobre el teatro nuevo con un Prólogo sobre la tragedia. Sin embargo, si el mismo Aristóteles da, como definición de la tragedia,

"la imitación de una acción buena, completa y de una

cierta duración, llevada a cabo mediante el uso del lenguaje, y haciéndolo agradable en cada una de sus partes, por separado; se basa en la acción y no en la narrativa, y, mediante la compasión y el temor, produce la purificación de dichas emociones" (6)

y si, en el capítulo 13 de su misma Poética, señala como tema o argumento de la tragedia, aquél en que actúa

"un personaje que no se destaca ni por su virtud ni por su maldad, y que pasa de la felicidad a la desgracia, pero a través de cierta "hamartia" (imperfección o falta)" (7),

si, al mismo tiempo, los helenistas, al hablar de la Tragedia, dicen de ella que

"se trata, sobre todo, de que la Tragedia es un verdadero espejo de la vida humana en sus crisis decisivas, siempre en conexión con fuerzas divinas"(8),

debe parecer, por lo menos, sospechoso que un género literario o una forma de literatura que de por sí debería ser universal, al representar una acción de carácter universal en la que se halle implicado de alguna manera el destino humano, sea privativo de un pueblo o, en todo caso, de la civilización europea, si se admite la "resurrección" de la tragedia para ingleses y franceses con Shakespeare y Racine.

Estamos de acuerdo en que, a diferencia de lo que ha podido ocurrir con otros conceptos, el concepto de tragedia

"no está basado en una experiencia humana común, sino en una forma de literatura que fue creada en Atenas por Esquilo y sus predecesores inmediatos" (9).

Pero, si en la polis de la Grecia antigua florecieron un arte



griego, una filosofía, una religión y una democracia griegas, sin que nadie pretenda considerar como exclusivos de aquella Grecia ni el arte ni toda filosofía, religión o democracia, ¿por qué atribuir a la tragedia -por más que aquella Grecia haya sido su cuna y por más alto que fuese el nivel por ella, allí y entonces, alcanzado- la prerrogativa de una exclusividad semejante?. ¿Por qué no admitir la posibilidad de un género literario -la tragedia- con unas características definidas, como las de cualquier otra manifestación del espíritu humano, sin que tenga que coincidir necesariamente con el momento histórico de un pueblo determinado?.

Es muy posible que determinados momentos culturales o unas situaciones históricas concretas puedan favorecer la aparición y el desarrollo de ciertos géneros literarios, como ocurrió con la misma tragedia en Atenas, Londres o Versalles, con el asentamiento de unas jerarquías estables y coincidiendo con la concepción de la ciudad como parte integrante de un orden cósmico, en el que incluso la divinidad podía jugar su papel. Es muy posible también que este desarrollo se vea incrementado por los periodos de paz disfrutados como consecuencia de unos éxitos militares como los de Maratón o Salamina o de la distensión experimentada tras la desaparición de la Armada Invencible o de la que proporcionaba la hegemonía de los Luíses. Pero todo esto no supone que en otros momentos o en otros pueblos, desde las civilizaciones antiguas hasta los pueblos superdesarrollados de nuestros días, no pueda reproducirse ante un público "cómplice" la representación de la condición humana en cualquiera de sus aspectos arquetípicos.

de/

Creemos que no es aquí el momento terciar en la polémica de si ha muerto o no ha muerto la tragedia. Resultaría éste un planteamiento inútil si, en el supuesto de que hubiese muerto, en cualquier momento pudiera resucitar -no olvidemos las vinculaciones primitivas de la tragedia con la divinidad-. Por otra parte, el problema resulta de unas dimensiones tan amplias que ha permitido a otros autores, como Serge Doubrovsky, situarse en el extremo

opuesto de Nietzsche, al afirmar

"La tragédie commence avec la mort de Dieu"(10).

Tampoco es nuestro propósito tratar de dar una nueva definición de la esencia de la tragedia. Si el mismo hombre no es inmutable, sería muy arriesgado tratar de encontrar una formulación teórica concreta que, al margen de las obras producidas, fuese válida para todos los tiempos. Por lo demás, la experiencia nos enseña que los mismos críticos no se ponen de acuerdo al señalar las bases de la tragedia. Kaufmann cita los ejemplos de I.A. Richards, quien en su "celebrado libro" Principles of literary criticism clasifica como "pseudotragedias" a "la mayor parte de la tragedia griega, así como casi toda la tragedia elisabethiana, excepto seis obras maestras de Shakespeare" (sin indicar además cuáles son) y el de Lionel Abel quien afirma, en Metatheatre, que "mientras los griegos escribieron tragedias auténticas, Shakespeare no escribió más que Macbeth", o el testimonio de Samuel Johnson quien, después de afirmar que Shakespeare "incurrió en el error de mezclar escenas cómicas con escenas trágicas", concluye que "las obras de Shakespeare no son, en el sentido riguroso de los términos, ni tragedias ni comedias"(11).

El mismo Aristóteles afirma que se introdujeron muchos cambios en la tragedia hasta que ésta encontró su verdadera naturaleza (12) y, cuando habla de tragedia, parece claro que piensa más en Sófocles que en Esquilo y, para él, Eurípides es más trágico que Sófocles, puesto que lo considera "el más trágico de los trágicos". Por otra parte, la tragedia griega tenía como objetivo la consecución del premio en la competición anual, para lo cual se tenía muy en cuenta la introducción de innovaciones. La existencia de estas innovaciones constituyen la historia de la tragedia, de manera que Kaufman ha podido afirmar que

"Hay una línea continua que nos lleva de Esquilo hasta la tragedia moderna, e incluso se podría decir que la come-

dia negra es para las obras de Shakespeare, lo que las obras de Shakespeare eran para la tragedia griega." (13).

La comedia negra de que habla Kaufmann es la que representan un Bérenger, una Winnie, unos Vladimir y Estragón y cuantos, como ellos, han permitido que, a diferencia de lo que venía produciéndose en la escena en los últimos siglos, podamos vernos representados. Con ellos reaparece, finalmente, el enigma y el anuncio de la tragedia, según Domenach (14).

¿Qué vemos en esos insólitos personajes?. Sin duda aquello mismo que vieron en ellos los condenados del penal de San Quintín, cuya experiencia nos relata M. Esslin, cuando se quedaron temblando en sus asientos, al verse a sí mismos reflejados en los personajes que esperaban ser liberados por Godot (15). Para estos condenados era válida la definición que da Ionesco de la tragedia:

"la acción trágica es (...) lo siguiente: una acción prototípica, una acción modelo de carácter universal, en la cual se reconocen y vienen a fundirse, las historias, las acciones particulares que pertenecen a la categoría de la acción modelo representada (...)  
Lo trágico: cuando en una situación ejemplar se juega íntegramente el destino humano (con o sin trascendencia divina). El drama: caso particular, condiciones particulares, destino particular. Lo trágico: destino general o colectivo; revelación de la "condición humana" (16).

Por supuesto que, para nosotros, es válida esta definición y no creemos que esté reñida con la de Aristóteles ni tampoco con el concepto que nos ofrecen los helenistas, cuando dicen, como Adrados, que la tragedia no consiste en

"la pura representación del triunfo del destino sobre la voluntad del hombre, según una interpretación tan general -aunque no entre los helenistas- como desacertada" (17).

Damos por supuesto que debe haber una trascendencia para que

exista la tragedia y que la obra debe revestir, de alguna manera, un carácter ejemplar.

Al tratar de encontrar la esencia de la tragedia, los autores hablan de un enfrentamiento, de un conflicto. Adrados habla de una

"afirmación simultánea de los contrarios, cuyo enfrentamiento se percibe siempre con claro rigor racional"(18).

Domenach no habla de

"un élément mystérieux qui réalise une transubstantiation des sentiments humains (...) c'est souffrance et joie, esclavage et liberté, prière et impiété, grâce et condamnation... La tragédie nous approche au plus près de cette énigme centrale de l'Être, d'où s'écoulent les dualismes qui sont l'ordinaire de notre discours (...) la tragédie consiste dans l'affrontement d'une liberté et d'un destin. Cette lutte existe, mais elle est seconde par rapport à la contradiction essentielle: le destin est liberté, et la liberté est destin"(19).

Entre los filósofos que han mostrado interés por el estudio de la tragedia, uno de los que destaca por sus aportaciones, a pesar de las críticas recibidas, es sin duda Hegel, cuyo punto de vista sobre la colisión trágica, según Kaufmann, se adapta mejor a la tragedia griega que el mismo concepto aristotélico; Kaufmann lo resume así:

"La comprensión de Hegel sobre la tragedia griega superó muchísimo la de la mayoría de sus detractores. Se dio cuenta de que en el centro de las mejores tragedias de Esquilo y de Sófocles no encontramos un héroe trágico, sino una colisión trágica, y que el conflicto no es entre el bien y el mal, sino entre posiciones parciales donde encontramos siempre algo bueno en cada una de ellas" (20)

El personaje trágico -sea héroe o no- es consciente de esa

afirmación simultánea de los contrarios, de esa oposición de fuerzas y se ve a sí mismo dotado de una libertad para actuar -como afirman los helenistas-, pero libertad con una condición: que en la decisión del personaje "se contemplan las dos alternativas como funestas"(21).

De todos modos, como veremos más adelante, no es imprescindible que el personaje trágico se encuentre siempre ante dos alternativas funestas ni en una situación inevitable.

Admitimos, pues, que existe una libertad para el protagonista de la tragedia -como creemos en una libertad para el hombre-. Pero, ¿qué grado de libertad sería el mínimo exigible en la tragedia?. Creemos que puede ilustrar ese mínimo la idea de la libertad en Heidegger, que nos ha sido transmitida por A. de Waelhens, uno de sus mejores comentaristas. Según Heidegger

"no hay para nosotros libertad absoluta, más una cierta libertad podrá y deberá ejercerse en la situación, desde el momento en que ésta es verdaderamente percibida. Un hombre que hubiera renegado enteramente de su pasado no tendría ya ninguna libertad y todo le parecería fruto del azar ciego y todopoderoso. Quien olvida su pasado, abandona las riendas de su destino."

¿Por qué?. El mismo autor da la respuesta. Porque somos la herencia de nuestro pasado. Porque las posibilidades reales de la "existencia auténtica" son siempre "función de actos y de posibilidades anteriores"(22).

El destino, para Heidegger, no se opone al ejercicio de la libertad, sino todo lo contrario, puesto que es privativo del hombre que desempeña este ejercicio:

"Sólo, pues, el existente resuelto tiene un destino, porque sólo él puede determinar lo que en su vida le es impuesto y lo que él puede imponer. Propio es de él ser herido por lo que llaman "un golpe del destino" (...)(En cambio, el existente irresuelto, que renuncia al ejercicio de su libertad es el que) arrollado (...) como el guijarro por

la corriente del río, según la imagen de Kierkegaard, deja de tener un destino para convertirse en una cosa que evoluciona (...) El existente resuelto, por el contrario, saca de su impotencia fundamental una hiperpotencia práctica: la de saber lo que le sucede y por aquí poder insertar su voluntad en las lagunas del mecanismo mundano."(23)

Cuando hablamos de la libertad del hombre no la situamos, evidentemente, en el plano del ser (ser-en-el-mundo), en el cual, según Heidegger, "la libertad humana puede ser considerada como nula", desde el momento en que el hombre ha sido "arrojado a la existencia", sin que se haya pedido su consentimiento, y "debe desaparecer en la nada de la muerte"; nos referimos a la libertad del hombre "en el orden del hacer", en el que sí "tenemos una cierta libertad de decisión" (24). Este es el grado de libertad que, creemos, se requiere como nivel mínimo -y quizá máximo- para el personaje trágico.

Si partimos de una definición escolástica de la libertad, como "facultas agendi vel non agendi, agendi hoc vel illud", autores como Domenach no admitirían este tipo de libertad para los personajes de la tragedia:

"le choix libre (...) n'est jamais entre des possibilités neutres ni entre des possibilités closes (...) le héros tragique n'est en rien comparable à quelque âne de Buridan hésitant entre deux valeurs ou deux philosophies. On peut même penser, comme Clément Rosset, qu'il n'y a pas choix à proprement parler, au sens où une liberté se déciderait entre deux possibilités (...) On est choisi, bien plus qu'on ne choisit (...) Rodrigue feint de délibérer dans les stances fameuses, mais "la voie de l'héroïsme était la seule possible pour lui""(25).

Ahora bien, si "on est choisi, bien plus qu'on ne choisit", en expresión de Domenach +o como lamentaba Meursault (26)-, parece que el "choix" difícilmente será posible para el personaje. Y si no hay posibilidad de elección, ¿cómo salvar la libertad y, por tanto, el mérito y el mismo heroísmo?.

Afirma Domenach que héroes como Antigone, Horace, Rodrigue, etc., estaban ya de alguna manera predeterminados cada uno de ellos a adoptar una actitud única, "la seule possible pour lui". Creemos que no debe interpretarse esta explicación al pie de la letra: el héroe <sup>no existe/</sup> -normalmente- antes de la hazaña, sino gracias a ella; no hicieron la hazaña porque fueran héroes, sino que los consideramos héroes porque hicieron la hazaña. Lo trágico no está en la predeterminación, en que no haya "choix", sino en que el "choix", cualquiera que sea, "n'exclut pas".

Pero, por otra parte, ¿en qué consiste esta libertad que tanto nos empeñamos en reclamar para los héroes de la tragedia?. Si el protagonista -y no solamente el de la tragedia griega, por razón de su origen semidivino- se encuentra entre un destino y un pasado, si sus "posibilidades reales" o su futuro "son, siempre y en gran parte, función de actos y de posibilidades anteriores", según la concepción de Heidegger, si su futuro está condicionado por su pasado, estamos muy próximos a reclamar para el protagonista, en el momento de su elección, más que un "liberum", un "volitum" y, por consiguiente, la decisión y la acción misma del personaje sería, más que libre, voluntaria. En este sentido creemos que hay que interpretar las afirmaciones de Domenach.

El personaje trágico no es necesario que se encuentre siempre entre dos alternativas funestas -como ocurre en Edipo rey, en donde la catástrofe es inevitable, sea cual sea la decisión del héroe o como en Las Coéforas-. En la mayoría de las tragedias conservadas de Esquilo, la catástrofe no era inevitable, como en el caso de Las Suplicantes o en La Orestíada o en Prometeo, lo mismo que en Los Persas, Los Siete contra Tebas y en Las Euménides. De las obras de Sófocles, únicamente tres tienen un final claramente "trágico", pero esto no ocurre ni con Edipo en Colona ni con Filoctetes y Electra acaba, incluso, con una nota triunfal(27). Kaufmann no duda en afirmarlo rotundamente:

"Los poetas trágicos se esforzaron una y otra vez para convencernos de que la catástrofe no era inevitable"(28).

Sorprendentemente ha sido la misma Poética de Aristóteles de donde arranca la controversia -sin que los helenistas se pongan de acuerdo en la explicación- entre la necesidad o no de que la tragedia tenga un final catastrófico. Efectivamente, mientras Aristóteles reclama ese final para la tragedia en su capítulo 13, en el 14 tributa las mejores alabanzas a dos obras de Eurípides -Cresfonte e Ifigenia- precisamente por su final feliz(29).

En todo caso, parece que lo realmente imprescindible en la tragedia, según Aristóteles, es que sea capaz de producir eleos y phobos, para conseguir la catharsis (o purificación).

En cuanto a la libertad, opinamos que, en la tragedia, sería suficiente aquel mínimo de libertad en el orden del hacer, según la doctrina de Heidegger y la decisión "querida" por el personaje.

Posiblemente algunos autores han acentuado la nota aristotélica sobre el final catastrófico indicado en el capítulo 13, influenciados sin duda por la importancia que siempre se ha concedido a Edipo rey, en la que es evidente la falta de verdadera elección para el personaje, desde el momento en que sus dos alternativas eran igualmente funestas, olvidándose de que el objetivo fundamental de la tragedia era despertar la compasión y el temor, reprimidos en cada uno, como parte de un dolor colectivo o de un sufrimiento universal. Kaufmann lo resume con estas palabras:

"El rasgo más distintivo y universal de la tragedia griega era que el inmenso y sobrecogedor sufrimiento estaba representado sobre el escenario. No hay ninguna excepción a esta regla en las tragedias conservadas de Esquilo y Sófocles. Y también Eurípides siguió sus ejemplos. Shakespeare también"(30).

La única diferencia entre Shakespeare y la tragedia griega está, según Kaufmann, en que mientras el autor inglés tiende a localizar el sufrimiento en una persona -a excepción de El rey Lear-, en la tragedia griega "sentimos que toda la existencia es agonía y terror".



En el "théâtre de la cruauté" de A. Artaud, la libertad no existe y el objetivo del teatro, según él, debe ser precisamente denunciar esta falta de libertad:

"nous ne sommes pas libres. Et le ciel peut encore nous tomber sur la tête. Et le théâtre est fait pour nous apprendre d'abord cela"(31).

Por esta razón, Cenci no podía reconocerse culpable después de haber violado a su hija Beatriz. En todo caso, no es él quien debe arrepentirse de su acto. Si hay un responsable, no puede ser más que Dios:

"Que je me repente! Pourquoi? Le repentir est dans la main de Dieu. C'est à lui de regretter mon acte. Pourquoi m'a-t-il rendu père d'un être que tout m'invite à désirer?. Que ceux qui accusent mon crime accusent d'abord la fatalité. Libre? Quand le ciel est prêt à nous tomber sur la tête, qui donc peut encore oser nous parler de liberté?".

Por su parte, Beatriz, asesina de su padre, adopta después del crimen la misma actitud que adoptara antes aquél:

"Pour moi je n'ai rien à pleurer. J'ai fait ce que je devais faire. Ce qui va suivre m'est étranger."(32)

No puede negarse que en estos personajes de Artaud hay una frialdad que no es la misma frialdad del héroe clásico. Sin embargo, en Adamov, aunque el punto de partida de su teatro fuese precisamente, como él nos dice, la demostración de que "quoi qu'on fasse, on est écrasé", nos sentimos más cerca de la tragedia clásica. Parece, efectivamente, que N. y L'Employé de La Parodie constituyen las dos alternativas igualmente funestas como las dos ante las que se encontraba Edipo:

"je parlais d'une idée générale (...) à savoir que toutes

les destinées s'équivalent, que le refus de la vie (N.) et son acceptation béate (L'Employé) aboutissent toutes deux, et par les mêmes chemins, à l'écheq inévitable, à la destruction totale."(33)

No obstante, aquí tanto N. como L'Employé despiertan fácilmente nuestra compasión y nuestro temor.

El dilema trágico no consiste solamente en que el protagonista tiene dos posibilidades, sino en que cada una de ellas no excluye a la otra; y esto no solamente por lo que se refiere al término de la acción, en cuanto que "las dos alternativas son funestas"(34), sino por la acción en sí misma considerada. En esta "dualidad íntima de la acción divina y de la acción humana -que son una misma cosa-"(35), al reemplazarse el elemento divino por el factor humano, según Domenach(36), se concentra ahora toda ella en la acción humana, con toda su contradicción primitiva, haciendo que la acción sea ahora, si cabe, más esencialmente trágica todavía.

Según Domenach, que sigue a Hegel -para quien "le destin c'est la conscience de soi, mais comme d'un ennemi"- y a Max Scheler, no es del choque entre los héroes de la tierra y las fuerzas del cielo de donde nace la tragedia moderna, sino de la misma acción humana, en cuanto que corresponde a "une structure fondamentale de notre être-au-monde"(37).

Por esta razón, nos parece que donde Domenach dice "c'est toute la Tragédie qui (...) nous enseigne que le choix exclut, que la réussite se paye et qu'il n'est pas de bonheur qui soit innocent"(38), más bien debería decir que, en último término, "le choix n'exclut pas", desde el momento en que las dos posibilidades no se excluyen mutuamente, así como el Bien no excluye al Mal ni viceversa, ya que, según Hegel, en cada una de las dos posiciones hay siempre algo bueno.

Ahora bien, si el Bien no excluye al Mal y si ninguna opción excluye a su contraria, ¿qué lugar ocupa la imperfección o la "falta" aristotélica y qué papel queda reservado a la culpa del

personaje?. A la afirmación de G. Steiner de que la muerte de Dios lleva consigo la muerte de la Tragedia, Domenach responde:

"Non, deux fois non: d'abord parce que l'avènement du Dieu miséricordieux mit fin à la tragédie. Ensuite parce que la "mort de Dieu" a libéré une force tragique essentielle qu'on voit déjà apparaître chez Dostoïevsky, et qui envahit l'oeuvre de Kafka: la culpabilité sans la faute, la faute sans coupable." (39)

Efectivamente, el pecado original se ha transformado en la obra de Beckett, desde el momento de su concepción en Proust, en 1931, en el pecado de haber nacido:

"La tragédie, c'est le récit d'une expiation (...) La figure tragique représente l'expiation du péché originel, de son péché originel à lui et à tous ses "socii malorum", le péché d'être né." (40)

Posteriormente, Beckett seguiría fiel a este principio. En L'Innomable, la existencia de una falta sin culpable sigue invadiendo el mundo del personaje:

"Tout ici est faute, on ne sait pourquoi, on ne sait pas de quoi, on ne sait pas envers qui" (41).

Es sorprendente que de entre todos los críticos a los que hemos visto comentar y transcribir la frase de Beckett, en Proust, -"le péché d'être né"-, únicamente L. Janvier, que cita según la edición inglesa de Grove Press, de 1957, incluye los versos de Calderón:

"Pues el delito mayor  
del hombre es haber nacido." (42)

Lo que Beckett ha calificado como "le péché d'être né", lo ha denominado Sartre como "le péché d'exister" y lo encontramos, así mismo, en boca de un personaje artaudiano, Beatriz Cenci. La existencia, más que un pecado, era un "crimen" para Beatriz, pero un crimen sin culpa:

"Mon seul crime est d'être née (...)  
J'accepte le crime, mais je nie la culpabilité." (43)

Sin embargo, es evidente, por la misma citación, que la fuente primitiva de la frase -y de su filosofía- no es otra que la de Calderón, la cual podía ser conocida de Beckett o bien directamente o a través de Schopenhauer que, a su vez, es transcrita en francés, por H. Gouhier, como

"Le plus grand crime de l'homme, c'est d'être né." (44)

Ahora bien, si la tragedia, para Beckett, constituye "le récit d'une expiation", toda la producción de Beckett es una expiación de aquel "pecado", por una especie de retorno a la situación de origen. La única manera para Beckett de expiar el pecado de haber nacido será el "regressus ad uterum", para reencantar la situación de no haber nacido.

La técnica beckettiana para este regreso hacia la madre será "le processus d'enlissement", "la déchéance", calcados, como se verá en la Parte Temática, sobre el "Verfallen" de Heidegger. Efectivamente, los tres temas heideggerianos del "Verfallen" -la palabrería, la curiosidad y el equívoco- están plasmados en Winnie, pero los encontramos en muchos otros personajes, como veremos, tanto de Beckett como de otros autores del teatro nuevo. La caída en el vacío de la nada -la mayor tentación para el ser beckettiano y tentación de autosedución, según Heidegger- parece desvanecerse por el apaciguamiento que proporcionan la palabra y el recuento de las cosas en los inventarios, pero este mismo apaciguamiento despierta de nuevo, lentamente, el sentimiento de vértigo y de caída. Será la dialéctica que sostenga el personaje consigo mismo en el fondo de su ser. Este es también el peso aplastante de una existencia aislada, sin principio ni fin, que gravita sobre los personajes de Ionesco y los lanza al vacío como a otros Viejos de Les Chaises. Es el mismo Ionesco quien lo confiesa:

"Nous ne pouvons plus éviter de nous poser le problème des

fins dernières, de nous demander ce que nous faisons sur terre, et comment, n'ayant plus le sens profond de notre destinée, nous pouvons supporter le poids écrasant de notre monde matériel"(45).

Se trata de la misma experiencia de "la gravité", la sensación de las ataduras terrenas que retenían en el suelo a Winnie, en contraste con sus ansias de "flotter dans l'azur"(46).

Es, nuevamente, "el conflicto en que se afirman los contrarios", como en la Tragedia que creó Esquilo -rasgos dionisiacos y rasgos procedentes del ideal agonal conjugados en una "harmonia discors"- y que él mismo estuvo a punto de hundir, al tratar de dar una salida a ese conflicto, por medio de "la conciliación de la justicia"(47). La conciliación no se admite en la tragedia. Ionesco lo vio claro, cuando la calificó de "tesis abstracta contra tesis abstracta, sin síntesis"(48).

Sófocles insiste en la limitación y en el error del hombre, a la vez que en su grandeza, llevando la Tragedia a su cumbre por esa afirmación de los contrarios y haciendo ver que el sufrimiento es inevitable. Tras la abolición del espíritu trágico por la Ilustración -puramente racionalista- Eurípides lo redescubre en la lucha entre la razón y la pasión, pasión que es hybris y que degenera en locura y ruina, llevando la Tragedia a su conflicto primitivo(49).

La finalidad de las tragedias de Eurípides era más expositiva que moralizadora; constituían

"un espectáculo de las contradicciones de lo humano (..) más que una lección para que atendamos a las fuerzas divinas"(50).

Pero quizá es por este motivo por el que el tema de la compasión es también más importante en Eurípides que en ningún otro poeta griego, siendo calificado por ello por Aristóteles como el más trágico de los poetas(51).

Posiblemente las condiciones en que se encuentran los personajes del teatro nuevo estén más cerca de Eurípides que de Esquilo y de Sófocles, como también los protagonistas de Eurípides parecen más emparentados con los del teatro nuevo. Pues, si bien es cierto que "los héroes de la Tragedia griega encarnan siempre un tipo de humanidad superior" y "así continuó en Shakespeare y en Racine", como dice Adrados(52), sin embargo, no es menos cierto que, según el mismo Adrados, ya en Sófocles "la nobleza no es esencial" e incluso "a veces se afirma que todos somos iguales por el nacimiento"(53). Pero, en Eurípides concretamente, aunque se suponga muchas veces una ascendencia noble,

"sus obras están llenas de héroes harapientos y miserables como Téleo y Electra, víctimas de la locura como Orestes y Heracles, de la enfermedad como Fedra, del amor como ésta y Medea (...) incluso...los que están en el poder(..) se nos presentan como sometidos a dura servidumbre(...) en lo fundamental nos encontramos con hombres que sufren y a los que el poeta compadece y comprende más que juzga"(54).

Parece, realmente, que están todos ellos más apartados de los héroes de la "sophrosine" que de los harapientos y miserables hombres del nuevo teatro o de los caracteres violentos de los personajes de Shakespeare.

Por otra parte, no hay que olvidar que, si Aristóteles en el Capítulo 2 de su Poética dice que la diferencia entre tragedia y comedia está en que

"la primera imita a los hombres mejores y la segunda a los peores de entre los que hoy conocemos"

en el Capítulo 6, Aristóteles puntualiza:

"la tragedia es mimesis (imitación) no de hombres, sino de acciones y de vida"(55).

Además de las afinidades entre ciertos rasgos de los personajes de Eurípides y otros característicos de los personajes del teatro nuevo, existen dos temas sofócleos que parecen explicar ciertos comportamientos, especialmente de los personajes beckettianos: son los temas de la crisis decisiva y de la ignorancia descubierta(56). Es la ignorancia descubierta por Winnie, en el último de sus días felices, con su bolso cargado de experiencias, en Oh les beaux jours, la descubierta por Krapp, después de echar lejos de sí la cinta grabada, en La dernière bande, la del inválido Hamm, ciego y solo, con la cara cubierta, al final de su partida perdida, en Fin de partie, la de Vladimir y Estragón, decididos a marcharse, mientras sus pies se quedan como clavados en el suelo -¿a dónde huir de la espera si la espera la llevan consigo?-, en En attendant Godot, la del Personaje de Acte sans paroles I, tumbado en el escenario, frente al jarro de agua, sediento y decidido, no obstante, a no hacer el mínimo gesto para alcanzarla, la misma de Henry, una vez abandonado por los suyos, con su historia ya terminada y enfrentado a la necesidad de programar su tiempo, en Cendres.

Esta ignorancia descubierta por la mayoría de los personajes de Beckett es también la misma que descubriera Macbeth, al final. En contra de Cawdor, Macbeth, que ha pasado todas las experiencias, no tiene nada que salvar:

"Macbeth no se siente culpable, no tiene motivo para protestar. Lo único que puede hacer es precipitar en la nada, antes de su propia muerte, la mayor cantidad posible de vivos."(57).

Es la misma ignorancia descubierta por el rey Lear. Después del Acto III, el Bufón ya no sale a escena. Su presencia no es ya necesaria. Como dice Jan Kott, en su último encuentro con Gloucester, Lear habla el lenguaje del Bufón y su actitud es idéntica a la de Macbeth:

"Me decían que yo lo era todo; mentira, no estoy a salvo de la fiebre"(58).

El héroe de la tragedia griega, una vez había visto clara "la escisión entre el parecer y el ser", tenía la posibilidad de vivir una vida nueva, sin necesidad de destruir al hombre viejo, según Sófocles; lo que ocurre es que esta solución es descubierta, a veces, demasiado tarde:

"pasada su primera ignorancia, se identifica con su verdadero yo, el que reflejan los oráculos (...) En varias tragedias hay un día que, si es superado por el héroe, le pone a salvo del error y la desgracia (..) Hay un día que puede ser superado por Ajax y Hércules, para pasar el resto de su vida en paz (..) El hombre antiguo no es destruido, pero de él sale el hombre nuevo. Esta es la solución sofoclea, a la escala del hombre individual, del dilema trágico, que afirma y niega al tiempo los valores agónicos."(59)

En la crisis de ese día decisivo, el personaje alcanza el conocimiento. Pero, he aquí, que "connaître est un destin tragique", como decía Mounier, imitando a Nietzsche. Domenach explica los motivos de este principio trágico:

"La connaissance est tragique en ce qu'elle sépare, immobilise, stérilise(..) le savoir authentique nous rapproche de la mort"

Pero, aquí no es todo nihilismo, puesto que es precisamente a ese grado de conocimiento al que hay que llegar, para que de él pueda nacer el hombre rejuvenecido, como sigue diciendo Domenach:

"jusqu'à cette ultime dérision d'où ressurgira, irréfutable, le visage de l'homme rajeuni, un langage, un amour, un sacré."(60)

Los hombres homéricos, según Nietzsche, de tal manera sintie-



ron el dolor de la separación de la existencia humana y particularmente el dolor de la inminencia de esta separación, que para ellos se hallaban invertidos los términos de la sabiduría silénica. Para el sabio de los bosques, lo peor para el hombre era, en primer lugar, el haber nacido y, en segundo lugar, el no morir pronto. En otras palabras, según él, si la mejor situación para el hombre hubiese sido el no nacer, una vez nacido, lo mejor sería morir pronto, es decir, el regreso a la situación mejor: la del no nacido. Para los hombres homéricos, que no tienen ya la posibilidad de elegir entre nacer o no nacer, por ser ya existentes con una existencia como la humana y se sienten realistas, "lo peor de todo es para ellos el morir pronto, y lo peor en segundo lugar el llegar a morir alguna vez"(61). Luego, para éstos, lo mejor sería, evidentemente, no morir -ni pronto ni tarde-.

Los personajes del teatro nuevo se hallan, en este aspecto, más próximos a los hombres homéricos que al Sileno. Sienten, en principio, un tal apego a la vida, que sólo de pensar que esta vida tiene necesariamente un término -como relataba Hamm insistentemente

"vous êtes sur terre, c'est sans remède"(62)-,

este término les parece ya inminente. Su verdadera obsesión, aunque pueda parecer paradójico, desde entonces, no está ya en el término en sí, sino en la inminencia del término. Las primeras palabras de Malone, su presentación, constituyen la traducción de este sentimiento que no es, por otra parte, privativo suyo, sino común a la mayoría de los personajes de Beckett:

"Je serai quand même bientôt tout à fait mort, enfin"(63).

Desde entonces, todos los esfuerzos del personaje se encaminan, no a evitar su muerte, puesto que sabe que es inevitable, sino a olvidarla, no a vivir otra vida -cosa imposible-, sino a

vivir como si su vida fuese otra.

Según Nietzsche, éste fue precisamente el recurso del hombre griego:

"el griego conoció los horrores y espantos de la existencia, mas, para poder vivir los encubrió"

El espíritu griego, creador, comenta Nietzsche, recurre a la creación de los dioses olímpicos, obedeciendo a una necesidad de sobrevivir, de sobrellevar los horrores de la existencia. De esta manera, "el imperio tenebroso de la Moira (el Destino)" quedó disimulado por el mundo del Olimpo y la filosofía del sabio Sileno "fue superada (..) o, en todo caso, encubierta y sustraída a la mirada"(64).

Apolo y Dionisos, antítesis estilísticas, se encuentran en el mundo griego, para dar nacimiento a la Tragedia ática, según Nietzsche. La bella apariencia del mundo onírico se unió al único primitivo protagonista de la tragedia griega, Dionisos, del cual "todas las famosas figuras de la escena griega, Prometeo, Edipo, etc., son tan sólo máscaras". El mundo desgarrado y la fuente de individuación van acompañados del sufrimiento de Dionisos, niño, despedazado por los Titanes(65). De ahí que la soledad vaya unida por una raíz mítica con la separación y el sufrimiento, idea que coincide con la noción heideggeriana del Mit-Dasein, y con la que coincide también la conciencia del "estoy separado" que experimentan Ionesco y Adamov (66) y que nos había manifestado anteriormente A.Artaud(67).

El gemido de la Nada, "gemido hueco brotado del centro del ser", por el engaño apolíneo se convierte en música y "hace desfilar ante nosotros imágenes de vida y nos incita a captar con el pensamiento el núcleo vital en ellas contenido"(68). Unión poderosa de lo apolíneo con lo dionisiaco, de manera que cada aspecto intensifica los efectos y los rasgos del otro. Apolo, dios de las representaciones oníricas y Dionisos, dios de la embriaguez y del éxtasis, conducen al hombre "hasta el olvido de sí;

intercambian su lenguaje en la tragedia:

"Dionisos habla el lenguaje de Apolo pero, al final, Apolo habla el lenguaje de Dionisos: con lo cual se ha alcanzado la meta suprema de la tragedia y del arte en general"(69).

No es raro, pues, que la tragedia, que tiene como fuente la compasión, sea pesimista por esencia, según Nietzsche, -aunque modernamente hay quien sostiene la tesis contraria (70)-. La existencia es, en la tragedia, "algo muy horrible, el ser humano, algo muy insensato". La angustia del ser, el sufrimiento, procede de la confrontación entre "el terrible instinto de existir y a la vez la incesante muerte de todo lo que comienza a existir". La apariencia de la mesura ve frente a ella la verdad de la desmesura. El éxtasis dionisiaco será un remedio pasajero ante los horrores de la existencia, transcurrido el cual la realidad cotidiana es sentida como náusea: "lo espantoso o absurdo del ser hombre". Por esta razón, "el griego quería una huida absoluta de este mundo de culpa y de destino"(71).

La voluntad helénica halló el remedio a la experiencia de la náusea sobre lo espantoso y lo absurdo de la condición humana, por medio de la representación de lo sublime -"sometimiento artístico de lo espantoso- y lo ridículo -"descarga artística de la náusea de lo absurdo"- . Lo sublime y lo ridículo están fuera del mundo de la bella apariencia y también fuera del mundo de la verdad; ocupan una posición intermedia: no es la bella apariencia el objeto de la tragedia ática, sino simplemente la apariencia, no llega hasta la verdad, se detiene en lo verosímil(72).

Para el autor de El nacimiento de la tragedia, en Esquilo, la náusea desaparece por el terror sublime de la debilidad del hombre frente a la sabiduría y el poder de los dioses. En Sófocles, ese terror es más grande todavía; al temor esquileo añade Sófocles el sufrimiento, como al desconocimiento de los dioses añade la falta de conocimiento del mismo hombre(73).

Hemos querido referir aquí las ideas de Nietzsche sobre la tragedia, no sólo por la gran influencia que han ejercido sobre críticos de nuestro siglo, sino por la conjunción de aspectos contradictorios que tiene lugar en los personajes del teatro nuevo y por la actitud que éstos adoptan ante el planteamiento de su problema existencial. Si Kaufmann rechaza la explicación de Nietzsche -posiblemente por influencia de Gerald Else(74)- es fundamentalmente en lo concerniente a la muerte de la tragedia, provocada por la introducción del elemento optimista(75). El mismo Kaufmann insiste en que la mezcla de géneros -tragedia y comedia- no era nada excepcional en Grecia, durante el siglo IV, y que en Alceste y en Ion, Eurípides la había puesto en práctica(76).

En todo caso, aquella sensación de angustia y de náusea que, según Nietzsche, experimentaba el hombre griego, está muy próxima de la sensación de vértigo y angustia que experimenta Ionesco cuando escribe, ante la visión clásica de la vida y de la muerte, visión "muy antigua y permanente", pero que "es también moderna, contemporánea"(77). Si el hombre moderno ha perdido su interés por la tragedia, nos recordaba Ionesco hace pocos años, es posiblemente porque ha querido dejar en el olvido el problema fundamental de la existencia:

"el problema de la muerte (...) Puesto que sólo queremos vivir, se nos ha hecho imposible precisamente el vivir. (...) Ahora tenemos la elección entre el adormilamiento y la muerte."(78).

Quizá de ahí precisamente pueda arrancar la tragedia del hombre moderno.

Los personajes del teatro nuevo han tenido que hacer también su elección. Han tenido que decidirse entre "vivir o contarlo", recogiendo la opción derivada del existencialismo sartriano. La tragedia tendrá lugar, para ellos, desde el momento en que la "historia contada" se haga vida para el personaje y esa vida se confunda ya con la propia historia. Aquí también, como para el

héroe trágico, "se contemplan las dos alternativas como funestas", puesto que conducen al mismo fatal desenlace: la caída. Todo hombre es un rey Lear, convertido en un "ruinoso despojo de la naturaleza", como dice J. Kott; en la caída,

"se ha realizado la reducción del concepto "hombre" y todas las situaciones han sido condensadas en la única y definitiva, total y universal condición humana."(79)

Entonces es, según Ionesco, cuando la situación se hace trágica, cuando

"entra en juego la totalidad de la condición humana"(80).

Una manifestación de esta "caída" es la huida; la huida de todo, la huida de sí mismo, de su condición. Es la característica de la "existencia lapsaria" de Heidegger:

"La existencia lapsaria se obstina en no reconocer su caída. Se manifiesta así (..) como una huida ante la responsabilidad de la existencia personal. Es la repulsa a asumirse a sí mismo (..) Esta huida de sí mismo es, en última instancia, huida de la muerte, huida ante la finitud radical, de la cual ninguna existencia puede deshacerse. La existencia auténtica, el Man (..) es esta "parte" de nosotros mismos que nos oculta la miseria de nuestra condición original"(81)

Esta situación es la que, para Mme. de Romilly, constituye "la misère même de l'homme" y que es la causante del temor ante el futuro. Esto es lo que ilustra el canto de Las Coéforas, en donde las causas de la desdicha del hombre son calificadas de "deina deimaton aje" -"les effrayantes souffrances des effrois"-(82). El temor a estos sufrimientos, a la muerte, a la "caída", es lo que explica la "huída":

"le recul involontaire de Cassandre, pourtant décidée à mourir (Agamenon, 1306-o)(...) le désir éperdu de fuir

au-delà de tout, de disparaître, comme une vapeur, comme une poussière (Suppliants, 776, sqq.)"(83).

Esta huida es, a veces, como en el caso de Io, más terrible que la misma muerte, de la que se trata de huir. Después de haber causado involuntariamente la muerte de Argos, ve en imágenes su espectro y oye sin cesar el sonido de la "syrinx" que lo durmió, de la misma manera que Macbeth vería el espectro de Banquo; y todo esto, según Mme. de Romilly,

"cela, parce qu'elle n'est la peur d'aucune souffrance précise: c'est au contraire sa souffrance qui consiste dans le fait d'être indéfiniment poursuivie et épouvantée. Ce n'est pas la souffrance qui est terrible, pour Io, c'est la fuite"(84).

Consideramos oportuno indicar la diferencia entre dos clases de huida: la motivada por la angustia y la causada por el miedo. Para ello, será conveniente definir previamente el miedo y la angustia. Nos serviremos de la diferencia establecida por Heidegger:

"El miedo puede ser descrito como la ofuscación que se experimenta ante la proximidad amenazadora de un existente intramundano o de otro Dasein (...) El miedo es una reacción (...) ante alguna cosa o alguno que se nos manifiesta como amenazando destruir nuestro propio Dasein (...) La angustia, por el contrario, si lleva en sí el anuncio de peligro, nunca es, sin embargo, provocada por un existente determinado, ni aun siquiera determinable (...) El angustiado no solamente ignora de dónde le viene la angustia, sino que a él mismo le es positivamente revelado que ningún existente intramundano podría ser la causa de ella(...) la amenaza está en todo y en ninguna parte(...) es omnipresente"(85)

La huida motivada por el miedo se transforma en una especie de persecución. Pero, contra la persecución, la misma huida se constituye, aunque provisionalmente, en remedio. Orestes es cruelmente perseguido por las Erinnias, quienes no se proponen otro

castigo que la misma persecución, pero Orestes encuentra en la huida su liberación(86).

La sensación de angustia se aproxima a ese deseo desesperado de huir de todo que nos revelan las Suplicantes y a las desdichas del hombre que nos cantan Las Coéforas. Es también la angustia que adivinamos en el fondo de los personajes de Beckett y que provoca en ellos el mismo deseo de huir, aunque no encuentren a dónde, como Vladimir y Estragón esperando a Godot: ni pueden irse ni pueden resistir la espera. Huir de la espera es imposible si se lleva, como ellos, dentro del alma. Es, sobre todo, la huida de Jean y su angustia permanente, en La Soif et la Faim, que se pasa la vida huyendo, pero que no puede huir de sí mismo. Esta angustia nace del sentimiento de abandono y conduce a la soledad más absoluta; todo lo demás no cuenta.

El miedo y, sobre todo, la angustia que experimenta el personaje son, a veces, más importantes y más temidos que la muerte:

"l'épouvante, traduite par la fuite est plus importante, dans le rôle des Erinnyes, que la mort même qui se dessine au terme de cette fuite. Elle est la peur à l'état pur, pour elle même"(87).

Este es el miedo de que habla el Doctor Perkins en La Politique des Restes, y que no experimenta solamente Johnnie, sino también muchos más -"beaucoup d'entre nous"-,

"il faudrait tuer la peur, la tuer pour qu'elle ne nous tue pas"(88).

Ahora bien, los efectos de esa huida no se hacen sentir, sobre todo, en el personaje, cuando se siente perseguido o cuando se ve empujado a matar para liberarse de una amenaza como les ocurriera a Macbeth o a Johnnie o para salvarse de una opresión como en el caso de Henri al estrangular a Berne(89). Los verda-

deros efectos de la huida, en el teatro nuevo, son los que dejan a los personajes como clavados en el suelo, sin salida posible, como los casos comentados de Vladimir y Estragón, de Winnie, de Krapp, de Hamm o del Personaje de Actes sans paroles I, que se quedan como petrificados, al final de la obra, frente a la nada, frente al vacío, o hundidos incluso en barro como Macmann, bajo la lluvia, con los dedos crispados como en el sufrimiento y temblando de miedo, atormentándose al tratar de hallar los motivos de una culpa, quizá por haber aceptado la existencia (90) y tratando de buscar una relación entre los conceptos de culpa, de pena y de existencia. Delante de Macmann se abrían los grandes interrogantes de la tragedia clásica. En la misma postura, también bajo la lluvia, tumbado en el suelo, oliendo a tierra y comiendo la hierba que alcanzaba, deseando desaparecer hundido del todo en el fango, se hallaba también Molloy:

"J'y disparaîtrais volontiers, m'enfonçant de plus en plus sous l'influence des pluies"(91).

En esta huida hacia la madre -telúrica o acuática- los personajes del teatro nuevo creen encontrar su refugio y liberación definitiva. Esta podría ser también la explicación del estado de ánimo de Winnie que la incita a cantar, mientras ve desaparecer su cuerpo en la tierra,

"Heure exquise  
qui nous grise  
lentement,  
la caresse  
la promesse  
du moment.." (92)

Es casi el mismo "metafísico canto" que entonaba Isolda, en el que Nietzsche veía el "retorno a la patria primordial", para "refugiarse de nuevo en el seno de las realidades verdaderas y únicas":



"Del mar de la delicia  
en la ondeante crecida,  
de las olas perfumadas  
en el retumbante sonido,  
de la respiración del mundo  
en el anheloso todo-  
ahogarse -hundirse-  
inconsciente -supremo placer!"(93).

La imagen de Macmann o la de Molloy, tumbados de espaldas y envueltos por el fango, bajo la lluvia, la encontramos de nuevo en La Vase de Ionesco. Su único personaje trata de averiguar cómo ha llegado a esa situación, mientras sólo puede recordar vagamente una "historia" que le contaba su padre, cuando niño. Poco después de aquello, el olvido. Quizá "la caída" fuese su verdadero origen, si es que la hubo, si es que no ha estado siempre en la misma postura. Poco a poco, los distintos miembros de su cuerpo -el brazo, la mano, el hígado, el vientre, la cabeza- aparecen y desaparecen en el barro y entre la bruma; latidos del corazón que se apagan, gritos y llantos que van enmudeciendo, mientras las llamas de un incendio devoran lentamente las imágenes que salen a la pantalla. El Personaje ya no se considera más que una "lucidez pura, una conciencia que va grabando" las imágenes que ve. Ya sólo queda el ojo; el ojo y lo que el ojo ve: "restos". Al final, el ojo solo y la voz:

"J'ai tout raté bien sûr... mais je recommencerai...  
Tout recommencera dès la naissance."(94)

Y como final, el vacío, la nada. Este es el nuevo nacimiento. El regreso del ser a su verdadero estado: el no-ser; como Molloy en busca de su madre y caído en el hoyo, en el seno de la madre telúrica, la madre que le había dado el ser y la que lo recibía de nuevo, para siempre, en el verdadero ser de su no-ser.

La imagen que Ionesco nos pinta al final de La Vase, la visión de los distintos miembros del cuerpo, los latidos del corazón, los quejidos, el tamaño de la cabeza y el ojo, al final,

parecen reflejar la formación del embrión, del feto, en proceso inverso; es decir, una especie de "regressus ad uterum".

Según M. Eliade, el "regressus ad uterum" puede equipararse a una regresión al estado caótico anterior a la Creación. En algunas culturas extraeuropeas, según él, se utilizaban los ritos iniciáticos del "regressus ad uterum", como procedimientos que proporcionaban al héroe victorioso un nuevo modo de ser o también como prácticas terapéuticas(95).

M. Eliade nos refiere dos técnicas taoístas para conseguir la inmortalidad: la respiración embrionaria y el proceso alquímico de la fusión de los metales. Por el primero, se trata de imitar la circulación de la sangre entre la madre y el niño, a la manera del feto, para retornar al origen, alejándose de la vejez; por el segundo, Buda "ha revelado el método de trabajo (alquímico) del fuego y ha enseñado a los hombres a penetrar de nuevo en la matriz para rehacer su naturaleza (verdadera) y (la plenitud de) su porción de vida". Por la fusión alquímica, el taoísta trata de realizar en su cuerpo

"la unión de los dos principios cosmológicos, Cielo y Tierra, para reintegrar la situación caótica primordial, la que existía antes de la creación. Esta situación primordial (...) "caótica", corresponde tanto a la del huevo o embrión como al estado paradisiaco e inconsciente del mundo increado."(96)

La repetición de la imagen del huevo en las obras de Beckett, con una clara alusión al seno materno, así como la coincidencia de las dos técnicas taoístas conjuntas en las últimas imágenes de La Vase -aquella respiración embrionaria con los "battements rares du coeur", junto con las imágenes de la formación del embrión antes descritas y la "vision de flammes fondant progressivement dans une grisaille", proyectadas simultáneamente con los "cris et sanglots se calmant progressivement"-, esta coincidencia, decimos, nos parece excesiva, de no encerrar un significado parecido(97).

Para Buda, el sufrimiento se fundamenta y se prolonga en el mundo de manera indefinida, por la existencia del "karma" (la temporalidad). En la liberación del "karma", consistirá, pues, la liberación del sufrimiento. La técnica de la "quemadura" de la vida futura consiste en

"arrancar del momento presente y recorrer el tiempo al revés (...) hasta llegar al punto de partida (..) momento paradójico en que el Tiempo no existía, del NO-Tiempo, momento anterior a la experiencia de la "caída original".

De esta caída, según M. Eliade, parten simultáneamente el Tiempo y el sufrimiento(98).

No es que tratemos de explicar la actitud de los personajes o ciertos pasajes del teatro nuevo por la influencia de la doctrina budista, ni que consideremos a la tragedia clásica como inferior a la moderna por creer, como creía Schopenhauer, que aquélla carezca de "resignación". Como dice Kaufmann,

"budismo y tragedia son dos respuestas al sufrimiento humano completamente opuestas"(99).

Lo único que queremos señalar es que si, por una parte, "la universalidad del sufrimiento es la primera de las "cuatro nobles verdades" de Buda" y si, por otra, "el rasgo más distintivo y universal de la tragedia griega era que el inmenso y sobrecogedor sufrimiento estaba representado sobre el escenario"(100), no puede ser casual que el teatro nuevo trate de dar respuesta al sufrimiento, como algo inherente a su condición existencial.

Fiel reflejo del hombre de nuestra civilización occidental, el personaje del teatro nuevo siente la angustia que emana de la conciencia de su historicidad: la ansiedad y la angustia ante la Muerte y, a través de ella, ante la Nada.

Para M. Eliade, la angustia frente a la Nada de la Muerte

parece ser un fenómeno específicamente moderno. Para las culturas no europeas, la muerte no se considera como un final absoluto, como la Nada, sino un rito de tránsito hacia otra modalidad de existencia, relacionada con un renacimiento. Para el mundo moderno, la muerte aparece vacía de su primitivo sentido religioso y, por este motivo, la angustia frente a la muerte se ha confundido con la angustia frente a la Nada, frente a la cual el hombre se siente paralizado(101).

Las imágenes del agua y del fuego, arriba comentadas, del final de La Vase, podrían representar la "promesa de vida", según la teoría de Cencillo:

"el Agua y el Fuego, cada uno desde su perspectiva mítica, vivifican. Por un momento se desencadenan, cuando los ritmos cósmicos (..) se dislocan, y dan fin a una formalización; mas por su misma presencia prometen vida, prometen un más allá de la catástrofe(..) El Ser se afirma siempre en sí mismo, por la propia dinámica de su estructura esencial; por eso cuando el Ser mismo exige la muerte, es para ser más o para seguir siendo de otro modo en el lúcido sucederse de sus formalizaciones creadoras"(102).

El deseo de un nuevo nacimiento, y el retorno a la madre, es general en los hombres de todas las épocas y de todas las culturas, según Gilbert Durand, quien enumera hasta quince advocaciones de la Gran Madre -Astarté, Isis, Dea Syria, Mâya, Marica, Magna Mater, Anaïtis, Aphrodite, Cibèle, Rhéa, Cè, Déméter, Myriam, Chalchiuhtlicue, Shing-Moo-(103).

Según Heidegger, la solución de la "existencia auténtica" radica simultáneamente en la "anticipación de la muerte y la evocación del nacimiento"(104). Para Sartre, el Ser es la acción de ser, pero una acción continuamente amenazada ("hantée") de No-ser(105) y, según Cencillo, de ahí nace el sentimiento de angustia(106).

Si hemos mencionado aquí las imágenes de la tierra, del agua y del fuego -aunque dediquemos un capítulo a "los elementos" en

la Parte Temática-, es por la importancia que reviste lo simbólico y la imagen en el teatro nuevo. Gracias al simbolismo y al onirismo, despiertan las voces dormidas del subconsciente. La conducta del ser humano obedece a una estructura que reside en su fondo psíquico y que, según Jung, "sólo es visible a través de esas imágenes primordiales que son los arquetipos"; éstos encierran las experiencias de la humanidad y reflejan "los radicales permanentes de la personalidad humana", ese inconsciente colectivo que "supone la presencia del "nosotros" antes que la del "yo" (107). Por esto precisamente esas imágenes constituyen un material óptimo para la tragedia.

Si, por otra parte, hemos hecho referencia al concepto de algunos filósofos sobre la tragedia, ha sido con objeto de que, al ver los contrastes entre unos y otros, se pueda distinguir mejor lo fundamental de lo accesorio.

Sin tratar de dar una nueva definición de la tragedia, hemos reclamado dos elementos fundamentales para que la tragedia exista: el conflicto en el que se afirman los contrarios y el sufrimiento derivado de esa confrontación.

Partiendo de que los mitos son el resultado de un esfuerzo de comprensión del hombre y de que no pueden aislarse de la totalidad del concepto humano, afirma Cencillo que el contenido de los mitos genuinos es precisamente

"esta referencia total de todo en una perfecta unio contrariorum" (108).

Por su parte, Adrados reclama, para la tragedia, la afirmación de los contrarios en una "harmonia discors". Por consiguiente, no es extraño el parentesco entre mito y tragedia. No basta la creación de personajes tristes, dice Domenach, para la tragedia:

"Il y manque encore la distance et le mythe" (109).

En lo que ciertamente no se puede basar la tragedia es en la serie de **peripecias** a que se ve sometido el personaje. Como dice Schaerer,

"L'essence tragique n'est pas dans l'enchaînement des péripéties, mais dans la réaction de l'homme à ces déterminations"(110).

La elección que debe realizar el hombre no está fuera de él, sino dentro de sí mismo. En todo hombre hay una "desmesura": el exceso en sus apetencias de felicidad y de inmortalidad; como otro Calígula, el hombre lleva las apetencias de "la luna". De la actitud que el hombre tome frente al conflicto, "del punto de vista adoptado", dependerá que exista o no la tragedia. Como dice Kaufmann,

"la diferencia entre tragedia y comedia no está en el tema, sino que depende del punto de vista adoptado. Una misma acción, que implique los mismos personajes, puede ser representada de una manera trágica o de una manera cómica."(111)

Platón, al final de El banquete, refiere que Aristófanes y Agatón se ven obligados a admitir por parte de Sócrates que "el genio de la comedia es el mismo que el de la tragedia, y que el verdadero artista de la tragedia tiene que ser también un artista de la comedia". Si Sócrates tuviese que dar una definición, hoy en día, del teatro nuevo, seguramente no recurriría a esa especie de falsos eufemismos a que han recurrido tanto los críticos como los mismos autores de ese teatro: Domenach la califica de "infra-tragédie"(112), B. Dort de "tragédie... avec son imposture"(113), Jacquart de "théâtre de dérision"(114), M. Esslin de "théâtre de l'absurde"(115), Alfred Simon de "tragédie impossible"(116), mientras otros, como J. Kott, han preferido utilizar la denominación de "grotesco"(117), al mismo tiempo que Ionesco calificaba su primera obra de "anti-pièce"(118).

Aunque en el paso de la tragedia clásica a la tragedia moderna, como dice Kaufmann, "el héroe sufriente se aleja para dejar paso gradualmente a la víctima sufriente y el noble activo para dejar paso al antihéroe pasivo", a veces se han exagerado las diferencias fundamentales entre la tragedia clásica y lo que podría calificarse simplemente de tragedia moderna; el mismo Kaufman no tiene reparo en afirmar que "la mayoría de los contrastes entre obras antiguas y modernas son simplemente falsos y poco uniformes"(119).

Las fórmulas de la tragedia y del drama, promulgadas por A. Camus, en Atenas -muy próximas de las dadas por Ionesco-, serían perfectamente válidas, si se quisiese ver en el teatro nuevo una nueva forma de tragedia:

"La formule du mélo serait en somme: Un seul est juste et justifiable, et la formule tragique par excellence: Tous sont justifiables, personne n'est juste"(120).

La fórmula de Camus supone que, en el drama, el Mal está separado del Bien, mientras que, en la tragedia, todos han contraído la misma falta o han incurrido en algún defecto (hamartia) -que en el caso del teatro nuevo sería, para todos, "le péché d'être né"-. Por este motivo, en la tragedia, son todos justificables. Como argüía Claude Mauriac, a propósito de los personajes de Beckett, con ocasión de la concesión del Premio Nobel:

"Coupable d'être. C'est à dire Innocent"(121).

Si Esquilo intentó la solución del conflicto trágico por medio de la conciliación por la justicia, en el teatro nuevo no hay intento de solución: en el enfrentamiento entre tesis y antítesis, no se busca una síntesis. En el teatro nuevo hay, como dice Ionesco:

"tesis abstracta contra tesis abstracta, sin síntesis"(122)

Podríamos decir que la tragedia está en la síntesis imposible del conflicto inherente a la condición humana. Esta síntesis no es resultado, es proceso; lo trágico no es el final, sino el decurso de las reacciones del hombre frente a sus situaciones. En el proceso se busca una solución entre los dos extremos, entre las dos fuerzas; si el equilibrio se deshace en favor de una de ellas, termina la tragedia -o termina la obra-. No es buscar la unión el objetivo de la tragedia, sino poder mantener la división. Para decirlo con palabras de Roland Barthes,

"la division est la structure fondamentale de l'univers tragique. C'en est même la marque est le privilège."  
(123)

Por todo lo expuesto, se ve claramente que no sólo consideramos que hoy en día es posible una forma de tragedia -aunque sea distinta de la griega, de la de Shakespeare o de la de Racine- sino que ese teatro que se ha calificado como "nuevo" o de "vanguardia" reúne los postulados básicos de la tragedia. Si no ha sido considerado así por todos los críticos, sabemos que tampoco las obras de Shakespeare fueron consideradas siempre como tales ni siquiera, como se ha visto más arriba, todas las obras de los trágicos griegos han sido consideradas como tragedias por todos los críticos; y si no han sido pocos los "entendidos" que han renegado de este teatro, no nos queda más que decir que -como decía Ionesco a propósito de Adamov, cuando éste renegaba de sus primeras obras (124)- el futuro será el que decidirá si tuvieron razón o no, al renegar de él.



- (1) Cfr. Walter Kaufmann, Tragedy and Philosophy, Nueva York, 1978. Trad. esp. por Seix Barral, Tragedia y filosofía, p. 255.
- (2) George Steiner, The Death of Tragedy, Faber, Londres, 1961.
- (3) Jean-M. Domenach, Esprit, nº.5, p.1000. Cfr. Le retour du tragique, del mismo autor, Seuil, Paris. 1967.
- (4) Cfr. W. Kaufmann, Op. cit., pp. 19 y 259.
- (5) Cfr. J.-M. Domenach, Esprit, loc. cit. y Kaufmann, Op.cit. pp. 471-473.
- (6) Aristóteles, Poética, 6:49,b.
- (7) Aristóteles, Poética, 13:53,a.
- (8) F. R. Adrados, Ilustración y política en la Grecia clásica, Rev. de Occidente. Madrid. 1966, pág. 156.
- (9) W. Kaufmann, Op. cit., p. 461.
- (10) Serge Doubrovsky, Corneille et la dialectique du héros, p. 497.
- (11) Cfr. W. Kaufmann, Op. cit., pp. 73 y 476.
- (12) Cfr. Aristóteles, Poética, 4:49,a.
- (13) W. Kaufmann, Op. cit., p. 477.
- (14) Cfr. J.-M. Domenach, Esprit, nº.5, "Résurrection de la tragédie", p. 997.
- (15) Cfr. Martin Esslin, El teatro del absurdo, p. 11.
- (16) E. Ionesco, Notas y Contranotas, pp. 184 y 188.
- (17) F. R. Adrados, Ilustración y política en la Grecia clásica, p. 156.
- (18) F. R. Adrados, Op. cit., loc. cit.
- (19) J.M. Domenach, Op. cit., p. 998.
- (20) W. Kaufmann, Op. cit., pp. 308 y 417.
- (21) F. R. Adrados, Op. cit., p. 166.
- (22) A. de Waelhens, La filosofía de Martín Heidegger, 2ª edic. C.S.I.C. Madrid, 1952, pp. 236-237.
- (23) A. de Waelhens, Op. cit., loc. cit.
- (24) A. de Waelhens, Op. cit., pp.269-271
- (25) Clement Rosset, La Philosophie tragique, citado por J.-M. Domenach, en Le retour du tragique, p. 51

- (26) A. Camus, L'Etranger, p. 177.
- (27) Cfr. W. Kaufmann, Tragedia y filosofía, pp. 258 y 464.
- (28) W. Kaufmann, loc. cit.
- (29) Cfr. Aristóteles, Poética, 14:54, a.
- (30) W. Kaufmann, Op. cit., p. 474.
- (31) A. Artaud, Oeuvres Complètes, Vol. IV, p. 95.
- (32) A. Artaud, Op. cit. pp. 250 y 258.
- (33) A. Adamov, Théâtre II, "Note Préliminaire", pp. 8-9 y en Ici et maintenant, p. 18.
- (34) F. R. Adrados, Ilustración y política en la Grecia clásica, p. 166.
- (35) F. R. Adrados, Loc. cit.
- (36) Cfr. J.-M. Domenach, Le retour du tragique, p. 50.
- (37) J.-M. Domenach, Le retour du tragique, Loc. cit. y Esprit, nº. 5, p. 998.
- (38) J.-M. Domenach, Le retour du tragique, p. 50.
- (39) J.-M. Domenach, Esprit, nº. 5, "Résurrection de la tragédie", p. 1014.
- (40) S. Beckett, Proust. 1931
- (41) S. Beckett, L'Innomable; cit. de Domenach, en Op. cit.
- (42) Cfr. L. Janvier, Pour Samuel Beckett, p. 16.
- (43) A. Artaud, Les Cenci, en Oeuvres Complètes, Vol. IV, pp. 234 y 266.
- (44) Cita de Schopenhauer, en Le monde comme Volonté et comme Représentation, livre III, t. I, p. 265, citado, a su vez, por H. Gouhier, en Le théâtre et l'Existence, p. 207.
- (45) E. Ionesco, The World of Ionesco - International Theatre Annual, nº 2, cit. por J.-M. Domenach, en Esprit, nº. 5, p. 1007.
- (46) S. Beckett, Oh les beaux jours, p. 45.
- (47) F. R. Adrados, Op. cit., pp. 160 y 194.
- (48) E. Ionesco, Notas y Contranotas, p. 196.
- (49) Cfr. F. R. Adrados, Op. cit., p. 457 y Nietzsche, El nacimiento de la tragedia, p. 247.
- (50) F. R. Adrados, Loc. cit.

- (51) Cfr. F. R. Adrados, Op. cit., p.382 y Jacqueline de Romilly, L'Evolution du pathétique de Sophocle à Euripide, Paris. P.U.F. 1961
- (52) Cfr. F. R. Adrados, Op. cit., p.161.
- (53) F. R. Adrados, Op. cit., pp. 356-357.
- (54) F. R. Adrados, Op. cit., pp. 382-383.
- (55) Aristóteles, Poética, 6:50,a.
- (56) Cfr. F. R. Adrados, Op. cit., pp. 348-352.
- (57) Jan Kott, Apuntes sobre Shakespeare, p. 119.
- (58) Shakespeare, El rey Lear, IV, 6, cita de J. Kott, Op. cit. p.202.
- (59) F. R. Adrados, Op. cit., pp.348-349.
- (60) J.-M. Domenach, Le retour du tragique, pp. 18-19.
- (61) Nietzsche, El nacimiento de la tragedia, p. 53.
- (62) S. Beckett, Fin de partie, pp. 73 y 91.
- (63) S. Beckett, Malone meurt.
- (64) Cfr. Nietzsche, El nacimiento de la tragedia, pp. 52 y 237-238.
- (65) Cfr. Nietzsche, Op. cit. pp. 96-97.
- (66) Cfr. E. Ionesco, Diario I, pp. 53 y 99-100 y A. Adamov, L'Aveu, Ed. Sagitaire, 1946, p. 23.
- (67) A. Artaud, Oeuvres complètes, Vol.IV, p. 38.
- (68) Nietzsche, El nacimiento de la tragedia, pp. 169-170.
- (69) Nietzsche, Op. cit., pp. 232 y 172.
- (70) Cfr. W. Kaufmann, Tragedia y filosofía, p. 257.
- (71) Cfr. Nietzsche, Op. cit., pp.226, 239 y 224.
- (72) Cfr. Nietzsche, Op. cit., pp.244-245.
- (73) Cfr. Nietzsche, Op. cit., p. 247.
- (74) Gerald Else, The origin and early form of Greek Tragedy. 1965.
- (75) Cfr. W. Kaufmann, Op. cit., pp.257 y 367.
- (76) Cfr. W. Kaufmann, Op. cit., p.476.
- (77) E. Ionesco, Notas y Contranotas, pp. 124-125.
- (78) E. Ionesco, Conferencia en la inauguración de los Festivales de Salzburgo, en La Vanguardia española, Barcelona, 15 de agosto de 1972.

- (79) Jan Kott, Apuntes sobre Shakespeare, pp. 185 y 189.
- (80) E. Ionesco, Notas y Contranotas, p. 109.
- (81) A. de Waelhens, La filosofía de Martín Heidegger, p.121.
- (82) Mme. de Romilly, La crainte et l'angoisse dans le théâtre d'Eschyle, p. 16.
- (83) Mme. de Romilly, Op. cit., p. 17.
- (84) Mme. de Romilly, Op. cit., pp. 84-86.
- (85) A. de Waelhens, Op. cit., pp. 126-127.
- (86) Cfr. Mme. de Romilly, Op. cit., pp. 88-89.
- (87) Mme. de Romilly, Op. cit., p. 91.
- (88) A. Adamov, La Politique des restes, en Théâtre III, p.158.
- (89) A. Adamov, Le Sens de la Marche, en Théâtre II.
- (90) Cfr. S. Beckett, Malone meurt, pp. 108-109.
- (91) S. Beckett, Molloy, p. 35.
- (92) S. Beckett, Oh les beaux jours, p.88.
- (93) Nietzsche, El nacimiento de la tragedia, pp. 174-175.
- (94) E. Ionesco, La Vase, en Théâtre V, pp. 254-258.
- (95) Cfr. M. Eliade, Mito y realidad, pp. 95-96.
- (96) M. Eliade, Op. cit., p.98.
- (97) Cfr. E. Ionesco, La Vase, en Op. cit., pp. 257-258.
- (98) M. Eliade, Mitos, sueños. pp.47-51.
- (99) W. Kaufmann, Tragedia y filosofía, p. 432.
- (100) W. Kaufmann, Op. cit., pp. 432 y 474.
- (101) Cfr. M. Eliade, Mitos, sueños. pp. 62-64.
- (102) Cencillo, Mito, semántica y realidad, p. 283. Véase también G. Durand, Les structures anthropologiques de l'imaginaire, pp. 258-59.
- (103) Cfr. G. Durand, Op. cit., p. 268.
- (104) A.de Waelhens, La filosofía de Martín Heidegger, pp. 241-242.
- (105) Cfr. J.-P. Sartre, L'Être et le Néant, p. 60.
- (106) Cfr. Luis Cencillo, Mito, semántica y realidad, pp. 379-380.
- (107) Cfr. Richard Evans, Conversaciones con Jung, p. 74.
- (108) Luis Cencillo, Op. cit., p. 413.
- (109) J.-M. Domenach, "Résurrection de la tragédie", en Esprit, nº. 5, p. 1003.

- (110) Cita de J.-M. Domenach, en Le retour de tragique, p. 36.
- (111) W. Kaufmann, Tragedia y filosofía, p. 79.
- (112) Cfr. J.-M. Domenach, Esprit, nº. 5, p. 1003.
- (113) Cfr. B. Dort, "La vocation politique", en Esprit, nº. 5 p. 1029.
- (114) E. Jacquart, Le théâtre de dérision. Gallimard. 1974 y Jean Duvignaud en Cahiers Renaud-Barrault, nº.29 février, 1960, p. 14.
- (115) M. Esslin. El teatro del absurdo. Seix Barral. 1966.
- (116) Alfred Simon, "Le Degré zero du tragique", en Esprit, nº. 12, p. 907.
- (117) Jan Kott, Apuntes sobre Shakespeare.
- (118) E. Ionesco, La Catatrice Chauve, en Théâtre I.
- (119) W. Kaufmann, Tragedia y filosofía, p. 478.
- (120) A. Camus, Oeuvres comp. p. 1699, cit. por J.-M.Domenach, en Esprit, nº. 5, Loc. cit.
- (121) Claude Mauriac, Le Figaro Littéraire, 27 octobre-2 nov. 1969.
- (122) E. Ionesco, Notas y Contranotas, p.196.
- (123) Roland Barthes, Sur Racine, p. 46.
- (124) Cfr. E. Ionesco, Notas y Contranotas, p. 208.

21

P R I M E R A      P A R T E:

E S T U D I O   T E M A T I C O

h2

C A P I T U L O     P R I M E R O :

E L   H O M B R E   F R E N T E   A L   U N I V E R S O

## I.- EL HOMBRE FRENTE AL UNIVERSO.

### 1.- LAS FUERZAS OPUESTAS.

En la relación existente, en el teatro nuevo, entre el Hombre y el Mundo se advierte la existencia de unas fuerzas opuestas que, por una ley sorprendentemente constante, tanto en la dimensión del Hombre como en la del Mundo y en la mutua relación entre ambos, tienden manifiestamente hacia una recíproca aproximación, hacia la "unio contrariorum".

Para su exposición, nos servirá la relación establecida por Hegel entre el Hombre y el Mundo. A dicha relación le dedica Hegel los cinco primeros capítulos de su Fenomenología del Espíritu, en los cuales nos describe los elementos constitutivos del hombre integral. Estos capítulos -englobados posteriormente bajo las divisiones Conciencia, Autoconciencia y Razón- consideran al Hombre de manera "simultánea" en tres planos distintos:

- 1) en cuanto que posee una conciencia de lo exterior, el Hombre es algo distinto y opuesto al Mundo,
- 2) esta oposición despierta la conciencia de tal oposición al Mundo y simultáneamente la conciencia de sí mismo, sintiéndose el Hombre como algo aislado del Mundo y de Dios,
- 3) finalmente, el Hombre "toma conciencia de su interacción con el Mundo, toma conciencia de sí en el Mundo", formando una sola cosa el Hombre y el Mundo (1).

Uno de los Viejos de Ionesco nos habla de la estupefacción que sintiera "al principio", cuando contemplaba la existencia del mundo frente a la suya propia. Parece como si el proceso mental del personaje ionesquiano siguiese el esquema presentado en la obra de Hegel. En efecto, ante todo, descubre la existencia de lo exterior:

"qu'est-ce que tout cela?"



y un sentimiento de estupor se apodera de él. Es el nivel de la Conciencia hegeliana. Inmediatamente nace en esa Conciencia la evidencia de que ella es algo distinto y opuesto a aquello exterior:

"Qui étáis-je?"

y un nuevo estupor se apodera de esa Conciencia: éste es el nivel de la "Autoconciencia". Pero, ya desde el estupor primero, desde que nace la conciencia de "lo otro", despierta en esa conciencia el sentimiento del peligro, de "la amenaza". Y, sin embargo, a pesar de sentirse aislado y separado de todo lo otro, el personaje se sentía en medio del Mundo, como invadido por el Mundo, como si ese Yo y el Mundo estuviesen unidos en él:

"J'étais trop plein de ce monde. Trop plein de ce moi".

Es éste el tercer plano hegeliano, el momento de la "interacción" de la Conciencia en el Mundo:

"LE VIEUX: Au début, le monde m'avait plongé dans la stupefaction. Je regardais moi aussi: "qu'est-ce que tout cela?", puis, je me réveillais de ma stupeur: "Qui étáis-je? et ce fut une stupeur nouvelle de me regarder moi-même. J'étais trop plein de ce monde. Trop plein de ce moi: je ne pouvais pas ne pas le dire, ne pas le crier. A qui? A moi-même, pour moi-même, ensuite aux autres. Cette question est d'abord solitaire. C'est à soi-même qu'on se le demande. Une solitude absolue qui interroge l'univers, sans figures (...) mais, déjà, dans la stupefaction première, il y avait le sentiment de la menace, ce monde et moi-même m'inquiétaient jusqu'à la terreur. C'est avec cela que commence notre vie" (2).

Ahora bien, si hemos escogido el testimonio de este Viejo, para poner de manifiesto el paralelismo entre su proceso mental y el seguido por Hegel, no ha sido al azar. Ha sido porque este Viejo resume, de alguna manera, a todos los Viejos de Ionesco. Este Viejo, en efecto, no era más que el propio autor, Ionesco, viéndose a sí mismo en su toma de conciencia del Mundo, según

se desprende del resumen final de su ensayo -de corte autobiográfico- Découvertes. Compárese el parentesco entre el texto siguiente y el antes mencionado:

"Je me résume. Je me vois prendre conscience du monde avec étonnement. Au début, le monde m'avait plongé dans la stupéfaction: je regardais, "qu'est-ce que tout cela?". Puis, je me réveillais de ma stupeur: Qui étais-je?" et ce fut une stupeur nouvelle de me regarder moi-même. J'étais trop plein de ce monde, trop plein de ce moi: je n'ai pas pu ne pas le dire, le crier. A qui? Comme à moi-même, pour moi-même. Cette question est solitaire, posée au désert. Ce fut le début de ma littérature: une solitude absolue qui interroge (...)"Etc.(3)

Este mundo que provoca el estupor en el Viejo Ionesquiano es el mismo mundo en que se encuentran "echados", sin saber por qué ni por quién, tantos y tantos viejos beckettianos, como la vieja bruja del relato de Pas moi, nacida antes de hora y de padres desconocidos:

"...père mère fantômes... pas trace... lui filé...ni vu ni connu... pas plus tôt boutonnée la braguette...elle pareil... huit mois après..."(4)

La obsesión de Ionesco para tratar de comprender "cómo la humanidad ha podido aceptar el estar ahí, arrojada ahí, sin ninguna explicación"(5) es la misma obsesión de Beckett, puesta de manifiesto desde las primeras palabras de L'Innomable:

"Où maintenant? Quand maintenant? Qui maintenant?" (6)

Estas son las preguntas sin respuesta que se hacen los personajes de Beckett, pero es evidente, sin embargo, para ellos que el mundo en que habitan -mundo casi siempre de "restos", de "cenizas"- ha sido algo distinto de ellos mismos, si bien al final correrán la misma suerte, arrastrándose muchas veces por el suelo y fundiéndose, como larvas -"comme des larves ou des taupes",

que dirá Genet (7)- con el limo de la tierra.

Existe, en el personaje, la conciencia de la inconsistencia del "Yo" -del que muchas veces no se tiene más evidencia que la de la voz- como existe el sentimiento de la inconsistencia de lo exterior, pero es evidente para él la conciencia de la oposición entre lo interior y lo exterior, como dice Coe:

"La condición humana es la de una indefinible Nada interior, consciente de la posibilidad de relación con una Nada externa, igualmente indefinible, pero que prejuzga dicha relación precisamente a causa de esa conciencia suya." (8)

Sin embargo, el propio arte de Beckett tiende a poner al descubierto la realidad de la condición humana y su destino: la fusión del Hombre y de todas las cosas en una Nada común. Este es, según Coe, el objetivo del arte beckettiano:

"revelar la realidad de la condición humana, el Hombre-Nada en relación con todas las demás cosas, Nada también ellas" (9)

Situado el personaje del teatro nuevo "en el límite del ser", como se contempla a sí mismo Ionesco (10), los límites entre lo real y lo irreal, lo verdadero y lo falso, evidentemente no le pueden parecer claramente delimitados. Ante la contemplación del Mundo, Ionesco se siente "profundamente solo". Se ve rodeado "de una especie de cosas, una especie de mundo":

"apartado del universo, como situado a cierta distancia, fuera de él; miro y veo imágenes, seres que se mueven en un tiempo sin tiempo, en un espacio sin espacio, emitiendo sonidos que son una suerte de lenguaje que ya no comprendo, que ya no registro. "Qué es eso?", me pregunto, "qué significa eso?".(11)

En ese momento es cuando se produce en Ionesco -y en sus personajes- uno de los dos estados de ánimo, aparentemente contradictorios, pero que generalmente aparecen hermanados en Ionesco -tanto en el propio autor como en sus personajes- de tal manera, que en el mundo ionescuiano no se concibe la existencia del uno sin la existencia del otro:

"de este estado de espíritu (..) nace lo insólito, ora un sentimiento de burla de todo, de comicidad, ora un sentimiento desgarrador de lo extremadamente efímero, precario del mundo, como si todo esto fuera y no fuera a la vez, entre el ser y el no ser (..) Para mí, es como si la actualidad del mundo fuera en todo momento perfectamente inactual. Como si no hubiera nada (..) Una sola actualidad, sin embargo: el desgarramiento continuo del velo de la apariencia; la destrucción continua de todo lo que se construye. Nada se sostiene, todo se desvanece." (12)

El sentimiento de "la amenaza" que experimentara el Viejo de Jeux de massacre, en realidad, ha sido un sentimiento compartido siempre por Ionesco. En lo más profundo de su ser experimenta una lucha terrible y sorda entre unas fuerzas muy superiores a él que acabarán con la aniquilación del mundo y con la de él mismo. Por esto no puede habituarse a una existencia real:

"Nunca logré habituarme del todo a una existencia del mundo, ni a la existencia de los otros, ni sobretodo a la mía. Me ocurre sentir que las formas de pronto se vacían de su contenido, que la realidad es irreal (..) todo parece volatilizarse, todo está amenazado -yo incluso- por un derrumbe inminente, silencioso, en no sé qué abismo (...) me veo desgarrado por fuerzas ciegas que arrancan de lo más profundo de mí mismo, que se oponen en un conflicto desesperante, sin solución; me parece estar identificado con una u otra de ellas, sabiendo, sin embargo, que no soy del todo ni la una ni la otra" (13)

No obstante, esas fuerzas no luchan solamente entre sí; luchan también contra él y sabe de antemano que contra ellas

no tiene otra opción que la de perder. Esta convicción produce en Ionesco la sensación de "aplastamiento" que es, por otra parte, su sensación habitual:

"la mayor parte de las veces (..) me siento invadido por fuerzas aplastantes contra las cuales libro un combate donde llevo las de perder. Saldré derrotado" (14)

Para comprender ciertos comportamientos del teatro ionesquiano, hay que partir muchas veces, como dice C. Bonnefoy, de "l'obsession d'une rupture avec le monde, l'idée d'un monde où l'homme serait constamment agressé par la nature". (15)

Ahora bien, los personajes de Ionesco saben, como Malone, que deben "jugar el juego"(16), aunque como él -y como Hamm y tantos otros- sepan que han de perder:

"Mais mine de rien, car il faut jouer perdant, pour bien se porter" (17)

La sensación de "pesadez" y de "aplastamiento" es el punto de partida de alguna de sus obras, como dice el propio Ionesco (18), y es también la conclusión a la que llegan no pocos personajes de Beckett, al verse invadidos por un sentimiento de impotencia, como le ocurre a Hamm -"vieille fin de partie perdue"(19)- o como el Personaje de Acte sans paroles I, cuando, tumbado sobre el suelo, no se atreve a hacer un solo gesto para apoderarse del agua deseada que tiene, por fin, al alcance de la mano, porque sabe que las fuerzas invisibles que lo derribaban no se lo van a permitir(20). Este es también el sentimiento de impotencia que hacía retorcerse "como un gusano", en su cama, durante la noche, a Mme. Rooney, sin poder conciliar el sueño(21), de la misma manera que "se retorció de sufrimiento" la imagen de barro del personaje N., durante su propio sueño(22). Este mismo sentimiento hacía que Winnie, enterrada hasta el cuello, no sólo no in-

tentara nada para evitar el hundimiento, sino que incluso considerase el último de sus días como un día feliz. Esta sensación de impotencia ante lo inevitable, ante unas fuerzas de orden superior, creemos que es, efectivamente, la nota característica de los personajes beckettianos. Así lo entiende Coe, cuando afirma que "el tema principal de su obra es la impotencia, tanto espiritual como física" (23).

Por su parte, los personajes de la "primera época" de Adamov arrancan todos del mismo punto de partida: el "quoi qu'on fasse on est écrasé"(24). Como otro Hamm, Le Mutilé sabía también de antemano que el desenlace final era inevitable:

"quelque part, des Moniteurs m'attendaient pour m'imposer de terribles séances tenant à la fois de l'entraînement militaire et de la gymnastique, séances au terme desquelles je serais mutilé, puis détruit, je le savais (...) le Mutilé que je suis sait bien, grâce à ses accointances avec les Puissances, que l'échec de toute action humaine est inscrit "quelque part" (25)

El Mutilado aceptaba sin oposición ninguna por su parte -a pesar de las protestas de la Hermana-, las órdenes de los Monitores. De nada le hubiera servido. La prueba está en que al Militante le aguardaba el mismo "fracaso":

"Je suis -le Mutilé est- détruit; mais celui qui n'entend pas la voix des Moniteurs, celui qui, au lieu de s'abandonner à l'autorité d'En Haut, lutte contre les autorités d'En Bas, celui-là (le Militant) est détruit aussi" (26)

Aunque posteriormente cambiara Adamov de criterio (27), la idea general de sus primeras obras es que "el destino" al que conducen las fuerzas superiores es la destrucción total:

"je partais d'une idée générale (...) à savoir que toutes les destinées s'équivalent, que le refus de la vie (N.)

et son acceptation béate (l'Employé) aboutissent toutes deux, et par les mêmes chemins, à l'échec inévitable, à la destruction totale"(28)

Esta había de ser la triste lección que Yeux-Verts daría, al final de la obra, a su admirador Lefranc:

"YEUX-VERTS (...) Je n'ai rien voulu, tu m'entends, rien voulu de ce qui m'est arrivé. Tout m'a été donné. Un cadeau du bon Dieu ou du diable, mais quelque chose que je n'ai pas voulu (...)  
Ce n'est rien savoir du malheur si vous croyez qu'on peut le choisir. Je n'ai pas voulu le mien. Il m'a choisi (...) J'ai lutté, j'ai boxé, j'ai dansé, j'ai même chanté et l'on peut en sourire (...) C'est seulement quand j'ai vu que tout était irrémédiable que je me suis calmé. Je viens à peine de l'accepter. Il me le fallait total." (29)

Es la misma lección que otro personaje genetiano, Archibald, daría, asimismo al final de la obra, a todos los personajes que habían intervenido en la representación:

"ARCHIBALD (...) Nous sommes ce qu'on veut que nous soyons, nous le serons donc jusqu'au bout absurdement".(30)

Ahora bien, tanto Ionesco como Beckett como Adamov -todos de común acuerdo en buscar lo que Adamov ha llamado "un théâtre vivant"(31)- expresan de manera intuitiva y manifiestan explícitamente, en el escenario, este "aplastamiento" que sufren sus personajes.

Este es el caso de Le Mutilé, aplastado seguramente por el tráfico, mientras circulaba en su coche de inválido, como indica el doblar de las campanas, a la vez que los Monitores daban la última orden:

"A même le sol".(32)

Ha sido justamente el mismo final de otro personaje de Adamov, N. -que había sido visto tumbado en el suelo, dos escenas antes, pidiendo ser pisoteado y muerto- cuyo cadáver aparece en la última escena, echado en el suelo y con los brazos en cruz, "écrasé... Par une voiture probablement", como indica Le Journaliste. (33). Al final, momentos antes de caer el telón, mientras la intensidad de la luz aumenta repentinamente, unos empleados del Servicio Público de Limpieza lo recogen como basura (34).

Este ha sido también probablemente el final de Edgar, personaje de Les Retrouvailles, como parece indicar el paralelismo indiscutible entre el final de dicha obra y el de La Grande et la petite Manoeuvre (35).

Todavía encontramos en Adamov a otro personaje, Annette, al que Madame Duranty halla muerto precisamente ante el salón de las máquinas de juego. Según Sutter, la causa debía ser la misma que ocasionó la muerte a los personajes anteriores:

"SUTTER. (...) Un accident, sans doute. Pauvre Annie!  
C'était fatal, elle traversait les rues sans rien  
voir, comme une folle" (36)

Por otra parte, esta muerte es normal en Adamov, como veremos más adelante.

En una de sus últimas obras -posiblemente por influencia beckettiana- utiliza Ionesco una expresión que aparece con cierta frecuencia en Beckett, para expresar la postración de sus personajes, a veces mezclados y confundidos con el barro. Es la expresión "à plat ventre":

"(...) s'étend de tout son long, à plat ventre (...)  
Il reste étendu, à plat ventre" (37)

El Personaje permanecerá en el suelo, brazos en cruz -otra costumbre beckettiana-, en medio del charco, mientras cae la



lluvia sobre su cara (38), para irse deshaciendo después, poco a poco, en el barro. Esta es una postura particularmente grata para ciertos personajes de Beckett. En efecto, así sorprendemos ya a Molloy en su hoyo, la primera vez que se detiene a descansar:

"je descendis de selle, gagnai en sautillant le fossé et m'y couchai (...) Je m'y couchai de tout mon long, les bras en croix (...) J'y disparaîtrais volontiers, m'enfonçant de plus en plus sous l'influence des pluies"(39).

Posteriormente, a causa del enquistamiento de sus piernas, Molloy se arrastra por el suelo, casi como un gusano, por medio de una "motion reptile" -"plus près des reptiles que des oiseaux", dirá Malone (40)-, como lo calificaba el mismo Molloy:

"je me rappelle encore le jour où, couché à plat ventre, histoire de me reposer (...) Allongé à plat ventre, me servant de mes béquilles comme des grappins, je les plongeais devant moi dans le sous-bois et quand je les sentais bien accrochées, je me tirais en avant, à la force des poignets (...) Et je faisais comme du dos, plongeant aveuglement derrière moi mes béquilles dans la broussaille, dans les yeux à demi-clos le noir ciel des branches. J'allais chez maman." (41)

La madre telúrica era la que esperaba en el hoyo, al final del bosque. Una vez caído en él, recobró el conocimiento de cuanto le había ocurrido y abrió los ojos: le parecía que era una mañana de primavera, que oía incluso -después de mucho tiempo- cantar a las alondras y que alternativamente llovía y hacía sol (42).

En Cascando, obra radiofónica, presentaba Beckett el final de la historia del viejo Maunu que sufría una serie de caídas, en un intento frustrado de huida hacia la isla de enfrente. Dos detalles queremos destacar en esas caídas sucesivas: por un lado, que se producen siempre con la cara del viejo contra el suelo y con los brazos en cruz y, por otro, el comentario que hace la

VOZ inmediatamente después de la caída: "esto es lo importante", "esto es lo esencial", etc.

"VOIX.-(...) Maunu...il descend... il tombe...esprès ou pas...je ne vois pas...il est par terre...c'est le principal...le visage dans la boue...bras déployés...  
(...) Maunu... tombe...retombe...exprès ou pas... je ne vois pas...il est par terre...c'est l'essentiel...le visage dans le sable...bras déployés...  
(...) Maunu...c'est lui...je l'ai vu...je le tiens...allons...même vieux manteau...il descend...tombe...retombe...exprès ou pas...par terre...ça qui compte...  
(...) visage...dans les galets...plus de sable...que des galets...  
(...) ni bancs...ni barre...ni rames...à flot (...) visage contre les planches...bras déployés(...) sur l'île..."(43).

En otra obra radiofónica -Paroles et Musique- las PALABRAS dejan entrever cómo, al llegar a la vejez, es el tiempo el que coloca "le visage dans les cendres" (44).

En Dis Joe, será la voz del remordimiento la que recuerde la muerte de la suicida:

"VOIX (...) et s'allonge le visage dans l'eau (...) s'allonge à la fin le visage à un mètre de l'eau (...) Creuse un petit lit pour son visage dans les pierres  
(...) Les visage dans les pierres...Les lèvres sur une pierre" (45).

La vieja de la historia de Pas moi volverá a la pradera en la que empezó su historia hace ya setenta años, cuando su madre buscaba margaritas, para volver a empezar -las historias de Beckett son circulares- "le visage dans l'herbe" (46).

Aquella sensación de protección que experimentaba Molloy tendido en el hoyo es la misma que siente un hermano suyo, Malone, al verse hundido en su lecho:

"Le sommier est creusé comme un auge. Je suis couché au fond, bien pris entre les deux versants (...) J'ai fini

de me chercher. Je suis enfoui dans l'univers, je savais que j'y trouverais un jour ma place, le vieil univers me protège, victorieux. Je suis heureux." (47)

Hay momentos en los que Malone -como le ocurrirá más tarde al Personaje ionesquiano de La Vase y como antes soñara de sí mismo N., de Adamov- se siente "licuarse y pasar al estado de barro" (48). Pero es, sobre todo, Macmann -uno de los dobles de Malone- el que nos ofrece la imagen del hombre impotente, fundiéndose con las hierbas y el barro, tumbado en el suelo con los brazos en cruz, bajo el peso de la lluvia que le cae con fuerza. No teniendo dónde cobijarse, decide quedarse tumbado contra el suelo, creyendo que la parte que daba a tierra quedaría sin mojarse. Tras un momento de duda sobre qué parte proteger, decide ponerse boca abajo, "à plat ventre":

"C'était une pluie lourde, froide et verticale (..) Ses mains serraient, au bout des bras écartés, chacune une touffe d'herbe, avec autant d'énergie que s'il avait été plaqué contre le paroi d'une falaise (...) La pluie lui pilonnait le dos avec un bruit de tambour d'abord, mais bientôt de lessive, comme lorsqu'on fait danser le linge dans une lessiveuse avec un bruit de glouglou et de succion (..) la pluie tombait sur lui et sur la terre (...) et il entendait cette sorte de lointain rougisement de la terre qui boit et les soupirs de l'herbe ployée et ruisselante" (49).

Al cabo de tres cuartos de hora de soportar aquel diluvio sobre sus espaldas y después de reprocharse a sí mismo el haberse quedado allí tanto rato, no habiendo adivinado desde las primeras gotas que iba a llover "longuement et violemment", en vez de marcharse a toda prisa, no se le ocurre otra cosa que volverse del otro lado:

"au lieu de se lever et de se remettre en mouvement il se retourna sur le dos, ce qui offrit tout son devant au déluge (...) la pluie lui fit mal aux yeux et les lui ferma. Alors, il ouvrit la bouche et resta longtemps ain-

si, la bouche ouverte et les mains aussi, et aussi long que possible l'une de l'autre. Car, chose curieuse, on a moins tendance à s'accrocher au sol lorsqu'on est sur le dos que lorsqu'on est sur le ventre, voilà une remarque curieuse et qui pourrait se prêter à de fertiles développements" (X).

Serían , sin duda, interesantes las ulteriores derivaciones del curioso detalle que observa Beckett, pero, de momento, a nosotros nos basta con la observación que el autor subraya: que se tiene una mayor tendencia a asirse al suelo si se está tumbado boca abajo que cuando se está tendido boca arriba. Es posiblemente para expresar mejor la sensación de "aplastamiento" y de fusión y compenetración con la tierra, que estos autores han escogido preferentemente la forma de tumbar al personaje "à plat ventre".

¿Quiénes son, pues, aquellos Monitores cuyas voces se oyen sólo en el interior del personaje y que lo van destruyendo poco a poco?. ¿Cuáles son aquellas fuerzas opuestas que arrancan de lo más profundo del Hombre (51) y que resultan "aplastantes"? (52). ¿De dónde proceden aquellas "dos voluntades" que están "en permanente conflicto" y que hacen un drama de la existencia humana? (53).

En la confrontación que hace el Hombre de sí mismo, comprueba la existencia de dos voces que se contradicen la una a la otra y que hacen que el Hombre se sienta fundamentalmente "separado":

"Lo sé, lo sé, se dirá que mi enfermedad arranca del hecho de que estoy separado de mí mismo, La explicación teórica todos la conocen (...) Separación desconsolada de la madre. Separación desconsolada del alma femenina (ánima). Separación desconsolada de la tierra. Proyecto, pues, el yo, mi yo, en el no-yo del que hago un yo, un yo rapaz, un yo que se retira de un no-yo, que es un yo profundo que yo no quiero admitir como yo profundo. Hay que llegar a sentir, no a comprender abstractamente, que la muerte es yo, que ese no-yo es mi yo esencial, verdadero." (54)

Esto es, ciertamente, como dice Ionesco, la explicación teórica, pero en el fondo sigue el "muro infranqueable", la "pared inmensa" de sus sueños: la eterna pregunta sin respuesta (55).

De todos modos, aunque la explicación teórica no baste para dejar al Hombre satisfecho, el hecho es evidente y ya podemos decirlo, desde ahora, sin perjuicio de volver sobre este punto más extensamente en el capítulo dedicado a la Muerte: el Hombre se halla dividido desde sus mismas raíces frente al problema más radical y trascendente de su existencia: el problema de la vida y de la muerte.

Otro de los Viejos de Ionesco, una Vieja -que de puro vieja muere durante la representación de la obra (56)-, La Concierge de Ce formidable bordel, trata de explicárselo, en su lenguaje de portera, al joven revolucionario:

"LA CONCIERGE: (...) Vous ne vous rendez pas compte, c'est la condition existentielle qui est mauvaise (...) Vous ne savez pas ce que vous voulez. Vous hésitez entre l'envie de vivre et l'envie de mourir. Eros et Thanatos. Le cul entre deux chaises." (57)

Esta división de fuerzas antagónicas constituye, al mismo tiempo, la mayor "amenaza" para la Humanidad. Es del enfrentamiento entre la Vida y la Muerte en el ser mismo del Hombre, de lo que se trata. La Portera lo entiende así:

"LA CONCIERGE: Vous ne savez pas ce que vous faites. Vous préparez l'apocalypse (...) Deux dangers réels menacent l'humanité: la superpopulation et la dégradation de l'environnement (...) Vous tuez et en même temps vous faites des enfants. Quelle contradiction aberrante (...) c'est la condition existentielle qui est mauvaise, très mauvaise, abominable (...)." (58)

Esta contradicción en que caen los hombres es algo que no conseguirá entender nunca Ionesco:

"ora quieren vivir, ora quieren morir, ora se cuidan los unos a los otros, ora se matan entre sí. No se sabe lo que se quiere" (59).

Nos afanamos por vivir la vida, nos desvivimos por vivirla; esta es la triste paradoja de la vida. Cuando más seguros creemos estar de vivirla, lo que realmente nos ocurre es que la estamos perdiendo, como nos previene otro personaje ionesquiano:

"LA DAME: (...) on veut vivre sa vie, on ne la vit pas, on la perd. On se trompe toujours"(60).

Es el momento en que empezamos a caer, violenta y progresivamente, en la trampa. Ahora es de nuevo Ionesco el que lo recuerda:

"Je me vois voulant saisir le monde. Plus je crois le saisir, plus il m'échappe. Ce n'est jamais assez. Je suis d'une avidité insatiable". (61)

Ahora bien, esa separación, ese conflicto permanente existente en lo más profundo del Hombre ¿es algo único en el mundo o forma parte integrante, a su vez, de una oposición y de un conflicto pertenecientes a una categoría superior, universal?

Si en el teatro encontramos manifiesta esa oposición de fuerzas universal, no es extraño que sea otro hombre de teatro, Montherlant, quien, como dice Francisco J. Hernández, ya

"en 1926 (...) lanzó al mundo su famosa y personalísima doctrina de la alternancia (...) como una apasionada búsqueda de una individual y total adecuación con el orden del universo" (62).

Esta ley de la alternancia parece tan evidente en la estructura misma del Mundo que es una de sus características más so-

bresalientes, incluso ante los ojos del niño. Desde los seis meses o, quizá, del año, el niño Ionesco estableció -para él- una división del Mundo: el mundo bueno y el mundo no bueno, y frente a esos dos mundos las dos reacciones diferentes del niño: la risa y el llanto. No obstante, es curioso observar que para el niño la separación entre ambos mundos no era definitiva. A veces, lo malo "se introducía" en lo bueno y desde entonces se convertía en bueno (63). Otro de los descubrimientos que hizo el niño por aquella época -una vez descubierta la diferencia entre el yo y el no-yo- fue que, a pesar de sentirse solo, formaba parte de una situación general de dependencia:

"J'avais observé que j'étais dans une situation. Les autres dépendaient de moi. Mais c'est surtout moi qui dépendais des autres. J'étais dans une situation de dépendance". (64)

El hombre del teatro nuevo se va a sí mismo formando parte de ese mundo de oposiciones que se encuentra bajo la "ley universal del ritmo" y del "juego divino de compensaciones" de que habla Montherlant en Les Olympiques (65). La diferencia entre la actitud de los personajes del teatro nuevo y la que adoptan los personajes de Montherlant está en que aquéllos no aceptan la vida como éstos (ni adoptarán tampoco la actitud de rebelión de algunos personajes de Camus), sino que lamentan que les haya correspondido la suerte de una existencia imposible y, si acaso, tratarán de volver al punto de partida, como si esta partida nunca hubiese tenido lugar. A su vez, existe una diferencia fundamental en el concepto mismo del "ritmo" sobre el que versa esta ley universal. En Montherlant, el ritmo -dentro de un proceso binario- supone un paso, en el tiempo, de un estado a su contrario, mientras que en el teatro nuevo, al encontrarse sus personajes fuera del Tiempo, los estados contrarios -la luz y las tinieblas, la transparencia y la opacidad, la obstrucción por la materia y el vacío de presencia, lo trágico y lo cómico, la vida y la muerte- coexisten en el alma del personaje, como en

un acorde -generalmente disonante y compacto-, cobrando con esta simultaneidad de contrarios una nueva dimensión que, en muchos casos, no podrá menos de revestir caracteres trágicos.

Por otra parte, así como el protagonista montherlantiano acepta siempre como bueno el "ce qui est" (66), el personaje del teatro nuevo sólo puede aceptar como auténtico lo anterior al "ce qui est". El "ce qui est" no es más que un paréntesis que no cuenta en la eterna continuidad de la Nada, de manera que la frase de Montherlant

"il n'y a qu'une immortalité qui vaudrait d'être souhaitée, celle de la vie" (67)

se transforma, para los personajes del teatro nuevo, precisamente en su contraria:

"il n'y a qu'une immortalité qui vaudrait d'être souhaitée, celle de la non-vie".

Los personajes del teatro nuevo no pueden menos de ser personajes "dialécticos", como el mundo en que viven -o en el que deambulan- es necesariamente "dialéctico", entendiendo este término en el más puro sentido hegeliano. Antes del teatro nuevo, se hacía un teatro que era más o menos aproximado a la realidad o que se "extraía" más o menos de esa realidad o que procedía de su confrontación con la misma; en el teatro nuevo, en cambio, -como veremos más adelante- es la misma realidad existencial del Hombre la que se concibe, de una manera a la vez trágica y grotesca, como un teatro, un auténtico teatro, representado como un "formidable bordel". Si, algunas veces, sus personajes son víctimas del engaño es porque la vida fundamentalmente es también engaño y la aceptan como es; según Herrel

"La dialéctica es la naturaleza propia, verdadera, de las cosas mismas (Enciclopedia, parag.81) y no un "arte" ex-



terior a las cosas (Enciclopedia, parag. 274): la realidad concreta es ella misma dialéctica". (68)

El mundo del teatro nuevo -y por consiguiente los personajes que en él se mueven- gira al rededor de dos polos que son los reflejos de los opuestos estados de ánimo de sus autores "que expresan -utilizando la comparación de Francisco J. Hernández- la dificultad de integración entre la tierra y el cielo". (69)

Está claro que esa tierra y ese cielo son los dos términos de la oposición convergentes en el Hombre. Para que no haya dudas de ningún género, es el mismo Ionesco quien lo aclara:

"Es la imagen de un mundo, el mío, en el que la tierra está separada del cielo, con todo lo que esto significa; es decir, yo mismo separado de mí mismo".(70)

Esa conciencia de la propia separación es también la primera conclusión clara a la que llega Adamov, en el examen de la existencia humana que nos transmite en L'Aveu, libro, según M.Esslin, "que debe incluirse entre los más crueles y lúcidos documentos de autoconfesión de la literatura mundial":

"¿Qué ocurre aquí?. Lo primero que sé es que soy. Pero ¿quién soy?. Todo lo que sé de mí es que sufro. Y si sufro es porque en el origen de mí mismo hay mutilación, separación. Estoy separado. ¿De qué?. No lo sé. Pero estoy separado". (71)

En su cita anterior, nos hablaba Ionesco desde el punto de vista de uno de aquellos dos polos sobre los que gira ese teatro. Es el predominante, el que constituye la regla. El otro suele ser la excepción:

"...se trata de un mundo extinguido en el que faltan, a la vez, el fuego terrestre, la fecundidad y, por otra parte, la luz celeste".(72)

Es el mundo de "restos", de "cenizas" beckettiano en el que **ha sido** todo devorado por el fuego y en el que sólo queda un vestigio de vida en la última pareja humana con el único riesgo, si acaso, de que aparezca en cualquier momento la hormiga con su bolita blanca entre las patas o el niño sentado en el suelo con la cabeza reclinada/sobre su ombligo, en el mejor de los casos, esperando la llegada de Clov.

Es el cementerio en ruinas, cuyas capillas han sido arrasadas y del que apenas si quedan un trozo de columna, el remate del pórtico, un ala de ángel, una urna rota, y en el que la hierba nacida del conjunto de cuerpos en común putrefacción esparce la igualdad sobre el campo de todos los muertos. Este es el marco del teatro de Genet: sus máscaras acudirán a este cementerio, a la cita de una representación, cada uno en la sombra, a la vez fresca y tórrida, de su obra (73).

- (1) Cfr. A. Kojève, La Dialéctica del Amo y del Esclavo en Hegel, pp. 45-46.
- (2) E. Ionesco, Jeux de massacre, en Théâtre V, pp. 89-90.
- (3) E. Ionesco, Découvertes, p. 121.
- (4) S. Beckett, Pas moi, p. 82.
- (5) E. Ionesco, Diario I, p. 52.
- (6) S. Beckett, L'Innomable, p. 7.
- (7) J. Genet, Les Nègres, p. 180.
- (8) R. N. Coe, Qué ha dicho verdaderamente Beckett, p. 9.
- (9) R. N. Coe, Loc. cit.
- (10) Cfr. E. Ionesco, Notas y Contranotas, p. 128.
- (11) E. Ionesco, Notas y Contranotas, p. 110.
- (12) E. Ionesco, Loc. cit.
- (13) E. Ionesco, Op. cit., pp. 127-128.
- (14) E. Ionesco, Op. cit., pp. 132-133.
- (15) C. Bonnefoy, Entretiens avec Eugène Ionesco, p. 126.
- (16) Cfr. S. Beckett, Malone meurt, p. 9.
- (17) S. Beckett, Malone meurt, p. 98.
- (18) Cfr. E. Ionesco, Notas y Contranotas, p. 132.
- (19) S. Beckett, Fin de partie, p. 110.
- (20) Cfr. S. Beckett, Acte sans paroles I, pp. 123-124.
- (21) Cfr. S. Beckett, Tous ceux qui tombent, p. 68.
- (22) Cfr. A. Adamov, La Parodie, en Théâtre I, p. 43.
- (23) R. N. Coe, Qué ha dicho verdaderamente Beckett, p. 18.
- (24) A. Adamov, "Notes Préliminaires" a Théâtre II, p. 11 y en Ici et maintenant, p. 21.
- (25) A. Adamov, Loc. cit.
- (26) A. Adamov, Loc. cit.
- (27) Cfr. Adamov, "Notes Préliminaires" a Théâtre II, pp. 16-17 y en Ici et maintenant, p. 26.
- (28) A. Adamov, Op. cit., pp. 8-9 y pp. 17-18, respectivamente.
- (29) J. Genet, Haute Surveillance, en Oeuvres Complètes, IV, p. 213.
- (30) J. Genet, Les Nègres, p. 179.
- (31) Cfr. A. Adamov, Ici et maintenant, p. 14.

- (32) A. Adamov, La grande et la petite manoeuvre, en Théâtre I, p. 141.
- (33) A. Adamov, La Parodie, en Théâtre I, p. 51.
- (34) A. Adamov, Op. cit., p. 54.
- (35) Cfr. A. Adamov, Théâtre II, p. 94 y Théâtre I, p. 141.
- (36) A. Adamov, Le Ping-Pong, en Théâtre II, p. 174.
- (37) E. Ionesco, La Vase, en Théâtre V, p. 241.
- (38) Cfr. E. Ionesco, Op. cit., pp. 241-248.
- (39) S. Beckett, Molloy, pp. 34-35.
- (40) Cfr. S. Beckett, Malone meurt, p. 114.
- (41) S. Beckett, Molloy, pp. 118-119.
- (42) S. Beckett, Op. cit., pp. 120-121.
- (43) S. Beckett, Cascando, en Comédie et actes diverses, pp. 50-56.
- (44) S. Beckett, Paroles et Musique, en Comédie et actes diverses, p. 72.
- (45) S. Beckett, Dis Joe, en Op. cit., pp. 89-91.
- (46) S. Beckett, Pas moi, en Oh les beaux jours, pp. 91-95.
- (47) S. Beckett, Malone meurt, pp. 39-40.
- (48) Cfr. S. Beckett, Op. cit., p. 82.
- (49) S. Beckett, Malone meurt, pp. 106-108.
- (50) S. Beckett, Op. cit. pp. 111-112.
- (51) Cfr. E. Ionesco, Notas y Contranotas, p. 128.
- (52) Cfr. E. Ionesco, Diario I, p. 132.
- (53) Cfr. E. Ionesco, Diario II, p. 254.
- (54) E. Ionesco, Diario I, p. 153 y pp. 99-100.
- (55) Cfr. E. Ionesco, Loc. cit.
- (56) Cfr. E. Ionesco, Ce formidable bordel, p. 130.
- (57) E. Ionesco, Op. cit., pp. 95-96.
- (58) E. Ionesco, Op. cit., pp. 96-99.
- (59) E. Ionesco, Diario I, p. 100.
- (60) E. Ionesco, Ce formidable bordel, p. 43.
- (61) E. Ionesco, Découvertes, p. 124.
- (62) Francisco J. Hernández, El teatro de Montherlant, p. 31.
- (63) Cfr. E. Ionesco, Découvertes, pp. 25-28.

- (64) E. Ionesco, Découvertes, p. 33.
- (65) Cfr. Francisco J. Hernández, El teatro de Montherlant, p. 32.
- (66) Cfr. Francisco J. Hernández, El teatro de Montherlant, Loc. cit.
- (67) Cfr. Francisco J. Hernández, Op. cit., p. 36.
- (68) A. Kojève, La Dialéctica del Amo y del Esclavo en Hegel, p. 42.
- (69) Francisco J. Hernández, Ionesco, p. 81.
- (70) E. Ionesco, Diario I, p. 107.
- (71) M. Esslin, El teatro del absurdo, p. 68.
- (72) E. Ionesco, Diario I, pp. 106-107.
- (73) Cfr J. Genet, "L'Etrange mot d'...", en Oeuvres Complètes, IV, pp. 14 y 16.

## 2.- LOS ELEMENTOS: EL FUEGO, EL AGUA, LA TIERRA, EL AIRE.

El universo que habitan los personajes del teatro nuevo no es tanto un amalgama de elementos heterogéneos, como la resultante del ensamblaje de unas fuerzas naturales, primitivas y opuestas entre sí que constituyen los "elementos" básicos de este universo. En efecto, los cuatro elementos clásicos admitidos como únicos por los Antiguos -el fuego, el agua, la tierra y el aire- juegan un papel muy importante en la temática -y en la configuración de los personajes- de este teatro. Estos cuatro elementos, componentes del Mundo, son a la vez los componentes básicos de ese pequeño mundo que es el Hombre. Aquel trozo de tierra y aquel pedazo de cielo (aire) separados, que constituían un mismo "Yo" (1), se juntaron en "un muñeco de nieve a punto de fundirse". Pero, una nueva "separación" se va a producir: un gran sol hará derretirse los bloques de hielo y el vapor y la bruma se transformarán en luz azul. (2)

Consciente de que es un microcosmos, un compendio de esos cuatro elementos fundamentales, cuando se acerca el momento de su muerte, el Rey se ve a sí mismo disolverse en ellos, a la vez que ellos desaparecen también del Universo. El fin del Hombre es, implícitamente, el fin del Mundo. Cuando desaparece el Rey, desaparece también su reino, como dice Margarita, y es justo que sea así, como razona Juliette:

"JULIETTE: Il était le roi, maître de tous les univers  
(..) La terre s'effondre avec lui. Les astres s'évanouissent. L'eau disparaît. Disparaissent le feu, l'air,  
un univers, tant d'univers". (3)

Cuando se siente morir, el Rey ve que todas las cosas, todo lo que existe, se van reflejando en el espejo de sus entrañas y la vida toda desaparece con él. La descomposición del rey es la descomposición de todo el universo:

"LE ROI: (..) Je suis la terre, je suis le ciel, je suis le vent, je suis le feu". (4)

El fuego aparece en el teatro nuevo en su doble aspecto, es decir, como fuente de calor y de luz. En cada uno de estos aspectos puede ser benefactor o nocivo:

"Parmi tous les phénomènes, il est vraiment le seul qui puisse recevoir aussi nettement les deux valorisations contraires: le bien et le mal. Il brille au Paradis. Il brûle à l'Enfer. Il est douceur et torture (...) C'est un dieu tutélaire et terrible, bon et mauvais. Il peut se contredire: il est donc un des principes d'explication universelle". (5)

Por esta razón, todos los complejos en relación con el fuego son reversibles, según G. Bachelard: pueden encerrar la explicación de un fenómeno y la de su contrario: el complejo de Prometeo y el complejo de Empedocles:

"tous les complexes liés au feu sont (..) des complexes renversables: on peut trouver le paradis dans son mouvement ou dans son repos, dans la flamme ou dans la cendre". (6)

Por otra parte, el fuego es el "elemento" idóneo para el cambio rápido, instrumento de la renovación, de la continuidad del destino humano, el que puede unir al Hombre con el más allá, con su trascendencia:

"tout ce qui change vite s'explique par le feu. Le feu est l'ultra-vivant". (7)

Y, más adelante, añade G. Bachelard:

"Le feu est pour l'homme qui le contemple un exemple de prompt devenir et un exemple de devenir circonstancié (...) le feu suggère le désir de changer, de brusquer le temps, de porter toute la vie à son terme, à son au-delà. Alors la rêverie est vraiment prenante et dramatique; elle amplifie le destin humain (..) L'être fasciné entend

l'appel du bûcher. Pour lui, la destruction est plus qu'un changement, c'est un renouvellement". (8)

El fuego, especialmente en Ionesco, va unido a una especie de presentimiento de la muerte. Presentimiento, porque es un símbolo que brota, muchas veces, del inconsciente a través de los sueños, los cuales se verán seguidamente realizados, casi con la precisión de una profecía. Así aparece en el estudio de Saint Tobi:

"La vision du feu est une prémonition de la mort chez Ionesco. L'origine de cette image-symbole se trouve dans les rêves de l'auteur". (9)

Pero, Saint Tobi, en este caso, no hace más que recoger las palabras del propio Ionesco:

"Para los demás, el fuego es luz, purificación, vida, resplandor, sol; para mí, es símbolo e incluso premonición de la muerte: sueño que mi madre está entre llamas de donde no la puedo retirar. Tiene una congestión; al día siguiente, se muere. Sueño que mi viejo tío entra en una casa que arde: se pone enfermo, y muere tres días después".(10)

Ahora bien, este fuego -premonición de la muerte- de los sueños de Ionesco no es puramente destructivo, sino más bien transformador. La casa, el tío viejo, la madre no desaparecen para siempre; permanecen unidos a la eternidad de un recuerdo imborrable, siempre dispuestos a resurgir de sus cenizas y a cobrar una nueva forma, distinta, que no será destruida jamás. En su mismo Diario nos da testimonio de esas visiones de sus sueños:

"Reconozco esta casa. No había vuelto a ella desde hace tiempo. Pero vine varias veces en mis sueños (...) la casa donde viví con mi madre (...) La casa es pequeña, blanca (...) Bajamos aún por el camino, para mirar la fachada de nuestra casa: es la misma y no es la misma;



¿tiene un piso más? Las ventanas del piso superior tienen una forma más elegante, la casa se ha vuelto completamente blanca, las ventanas están muy iluminadas, las luces están encendidas en el interior (...) Veo que esa iluminación procede de las llamas de un incendio que asola el interior de la casa (...)" (11)

Es curioso que en la última obra de Ionesco -L'Homme aux valises- vuelvan a aparecer las imágenes, ahora escenificadas, de estos sueños que el autor había tenido muchos años antes:

"Decor: (...) Au fond du plateau, une maison blanche, fenêtres éclairées.  
PREMIER HOMME (à la Femme): Tu reconnais cette maison?  
LA FEMME: Nous n'y étions plus venus depuis longtemps.  
PREMIER HOMME: J'y suis venu plusieurs fois, par la pensée (...) C'est la maison où je suis né, où j'ai passé mon enfance (...) Je ne sais plus si ma mère est morte, je ne sais plus si j'ai assisté à son agonie ou si il me semble seulement. Peut-être ai-je seulement imaginé sa mort. Je la revois encore, petite, ridée, maigre (...)" (12)

Luego, será la madre la que hará una fugaz aparición y la casa será consumida por el fuego. Pero quedarán unas brasas, unas "cenizas" que habrá que guardar en unas urnas. Serán las "cenizas" entre las que se quedará también el recuerdo de su tío viejo. El ambiente de pesadilla, en el que los personajes aparecen franqueando constantemente el umbral entre la vida y la muerte, al estilo genetiano, aparece claramente en la Escena V de la misma obra: la Vieille Femme queda transformada y "rejuvenecida" en el preciso momento en que la casa, convertida escenas antes en cenizas, aparece nuevamente envuelta en llamas (13), como ocurría con los objetos del bolso de Winnie (14).

El simbolismo del fuego como factor de "rejuvenecimiento", en oposición al simbolismo del agua, es puesto de manifiesto por V. Therrien, en lo referente a las imágenes de ambos elementos, según la teoría de G. Bachelard:

"Alors que le type du destin suggéré par l'eau est de l'ordre du transitoire (...) de l'ordre de l'horizontale ou du devenir qui mène à la mort, le type de destin que l'on doit rarracher au feu est au contraire de l'ordre de la verticale, de la vie maintenue et même du survital (...) Du travail et une intensité d'être qui aboutissent au dépassement de soi et à un rajeunissement". (15)

El ambiente de pesadilla que encontramos en la escena anterior es el mismo en que se halla Jean, en La soif et la faim:

"JEAN: Pas de feu dans la cheminée. Eteins vite que je ne voie plus cette femme qui brûle dans les flammes. Elle apparaît dès que tu allumes le feu. Regarde-la, avec ses cheveux qui brûlent. Elle apparaît ainsi, avec son visage désespéré...elle me tend les bras dans son supplice. Toujours, depuis qu'elle m'a tendu les bras de la même façon, puis a disparu dans la fumée; elle est devenue cendres à mes pieds; elle renaît de ses cendres chaque fois comme une reproche. Je n'ai pas eu le courage de me jeter dans les flammes. (S'adressant à la femme qu'il voit dans les flammes.) Oui, je sais, tu me tendais les bras (...) je n'ai pas pu. Pardonne". (16)

Para Ionesco, parece como si, en efecto, la muerte que tiene lugar en el seno del fuego -de acuerdo con G. Bachelard- no fuese una verdadera muerte:

"Par son sacrifice dans le coeur de la flamme, l'éphémère nous donne une leçon d'éternité. La mort totale et sans trace est la garantie que nous partons tout entiers dans l'au-delà. Tout perdre pour tout gagner (...) Dans le sein du feu, la mort n'est pas la mort" (17)

Este es, efectivamente, el mismo fuego que arde junto a Winnie, cuando ésta hace una apelación al cambio, a una transformación en el mundo; el fuego que devora todas las cosas y las reduce a "cenizas" -a las que ella misma se verá reducida poco a poco-. Pero, es un fuego cuyas consecuencias destructivas la

tierra -"vieille extincteuse"- se encarga de anular. Al día siguiente, el mismo paraguas, las mismas cosas volverán a renacer y recobrarán la existencia al lado del personaje:

"WINNIE: (...) La chaleur augmente (...) Il faut que quelque chose arrive, dans le monde, ait bien lieu, quelque changement (L'ombrelle prend feu. Elle renifle, lève les yeux, jette l'obrelle derrière le mamelon, se renverse en arrière pour la voir se consumer, revient de face.) Ah, terre, vieille extincteuse! (...) Dans ce brasier chaque jour plus féroce, n'est-il pas naturel que des choses prennent feu auxquelles cela n'était encore jamais arrivé, de cette façon je veux dire, sans qu'on l'y mette?. Moi-même ne finirai-je pas par fondre, ou brûler (...) simplement réduite petit à petit en cendres noires, toute cette (...) chair visible (...) L'ombrelle sera de nouveau là demain, à côté de moi sur ce mamelon (...) Je prends cette petite glace, je la brise sur une pierre -(elle le fait)- je la jette loin de moi -(elle la jette derrière elle)- elle sera de nouveau là demain, dans le sac, sans une égratignure (...)." (18)

El fuego que va devorando cada día las cosas del recuerdo de Winnie es el mismo de los sueños sobre los recuerdos de la infancia de Ionesco y el mismo de la visión y del recuerdo del viejo Krapp:

"BANDE: (...) je n'oublierai jamais, où tout m'est devenu clair. La vision, enfin. Voilà j'imagine ce que j'irai surtout à enregistrer ce soir, en prévision du jour où mon labeur sera...(il hésite)...éteint et où je n'aurai peut-être plus aucun souvenir, ni bon ni mauvais, du miracle qui...(il hésite)... du feu qui l'avait embrasé". (19)

Aquella necesidad del cambio, de la transformación por medio del fuego -"le feu infini", que dirá Le Piéton de l'air (20)- que experimentaba Winnie es, a veces, sentida como una verdadera obsesión por el personaje, como en el caso de Le Capitaine des Pompiers "dont le seul plaisir est évidemment le feu (...) qui lui est nécessaire comme l'air", según Saint Tobi (21). Mary,

la criada, recitará un poema que lleva por título Le Feu, "en l'honneur du Capitaine", hasta que sea echada de la escena por los Smith:

"Les polycandres brillaient dans les bois  
Une pierre prit feu  
Le château prit feu  
La forêt prit feu  
Les hommes prirent feu  
Les femmes prirent feu  
Les oiseaux prirent feu  
Les poissons prirent feu  
L'eau prit feu  
Le ciel prit feu  
La cendre prit feu  
La fumée prit feu  
Le feu prit feu  
Tout prit feu  
Prit feu, prit feu".(22)

La idea del fuego unido a la muerte aparece, a veces, al final de la obra, para indicar que la muerte sufrida por el fuego debe ser la transformación definitiva, es decir, la vuelta del Ser a su punto de partida. Así acaba La Colère (23). Pero, es especialmente en Jeux de massacre -obra en que la epidemia de peste y el incendio final son un pretexto para una reflexión tragicómica sobre el poder inevitable de la muerte"(24)- en donde se pone en evidencia quién es el verdadero incendiario, el pírrmano invisible, que los ha dejado a todos, sin excepción, acorralados "comme des rats", precisamente cuando acababan de celebrar su imaginario triunfo sobre la muerte. El fuego avanza hacia ellos ("C'est un océan de flammes", dice un personaje), cortándoles el paso por los cuatro costados, mientras el monje vestido de negro -imagen de la muerte- se instala impunemente, como único dueño y señor de la situación, en medio de los horrorizados personajes. Este es el final del último día, aquel día en el que estaba soñando Winnie, cuando su pecho había quedado ya enterrado y cuando podía decir que nadie jamás, ni ella misma, los habría visto, es decir, que jamás habrían existido. Su existencia habría sido irreal, puesto que su única realidad,

tanto antes como después, habría sido siempre la Nada; la Nada universal en la que se funden todas las cosas, la "noche que hay antes de la vida y después de la vida", que diría Montherlant (25).

Esta es la muerte de tipo explosivo, la muerte "volcánica", según la expresión de V. Therrien, quien completa su frase con las palabras de G. Bachelard en Psychanalyse du feu:

"s'il y a une mort par le feu, c'est une mort volcanique et "exhubérante qui perce le ciel de ses flèches" (26).

Para evitar toda confusión y eliminar aparentes contradicciones en lo que se refiere al simbolismo de la Vida y de la Muerte, evocadas ambas por las imágenes de los cuatro elementos, creemos oportuno transcribir la observación de V. Therrien:

"A chacun des Eléments est attaché, en effet, un type de vie et un type de mort; c'est une condition d'ambiguïté fondamentale (...) la naissance la plus primitive, la plus passive, la plus gratuite est la naissance par l'eau; de même, la mort la plus passive, pour ne pas dire la plus douce, est la mort (vertigineuse ou masochiste) par l'eau. Au contraire, la naissance et la mort les plus violentes relèvent des images du feu. Naître de l'eau, puis de façon active par la terre (travail), enfin de la naissance la plus intérieure et spirituelle, celle du feu, prépare la naissance béatifique et ultime dont nous parlent les images de l'air dans les mythes". (27)

La unión del fuego y del agua en una imagen común, como "un océan de flammes" en el caso anterior, es frecuente en Ionesco y normalmente suele hacer su aparición con mayor intensidad hacia el final de la obra. Así ocurre en Jeux de massacre y así ocurre también L'avenir est dans les oeufs, cuando ya al final Jacques-Fils -el mismo personaje de Jacques ou la soumission- se nos muestra acosado por el "complejo de Hoffmann". Es el suyo un deseo que los demás miembros de la familia ni comparten ni pueden comprender; el eterno descontento -a pesar de sus

repetidas claudicaciones- sueña en otra existencia, en un mundo distinto. Las imágenes del agua y del fuego entrelazadas -tantas veces evocadas como símbolo de un nuevo nacimiento- constituyen las últimas palabras de Jacques en esta obra:

"JACQUES-FILS: Je veux une fontaine de lumière, de l'eau incandescente, un feu de glace, des neiges de feu"(28).

El último recurso escénico de la obra -la desaparición de los personajes, hundiéndose lentamente en el suelo, a la manera de Winnie- puede ratificar la idea del regreso a la madre telúrica. Un dato que llama la atención -como observa G. Rachelard- es que en las combinaciones imaginarias de los elementos no aparecen más que dos de ellos, nunca tres: el agua aparece, unas veces, unida con la tierra, otras, con el fuego; a la tierra la vemos también unida con el fuego, mientras que en la unión del vapor y las brumas se ve la unión del aire y del agua, pero nunca se unen tres elementos y menos, por supuesto, cuatro:

"Les véritables images, les images de la rêverie, sont unitaires ou binaires" (29).

La razón la indica el mismo autor a continuación:

"A ce caractère dualiste du mélange des éléments par l'imagination matérielle, il y a une raison décisive: c'est que ce mélange est toujours un mariage. En effet, dès que deux substances élémentaires s'unissent, dès qu'elles se fondent l'une dans l'autre, elles se sexualisent (...) être contraires pour deux substances, c'est être de sexe opposé. Si le mélange s'opère entre deux matières à tendance féminine, comme l'eau et la terre, eh bien! l'une d'elles se masculinise légèrement pour dominer sa partenaire" (30).

Los restos de un final casi apocalíptico son los que nos quedan en el relato de Bolton y Holloway que nos refiere Henry, per-

sonaje principal de Cendres. El fuego y la nieve, bajo una luna fría de invierno, sin otro colorido posible -aparte del fuego- que el contraste entre lo blanco y lo negro, son los protagonistas del escalofriante relato:

"HENRY: (...) Là devant le feu (...) debout dans le noir devant le feu, aucune lumière, que la lumière du feu, aucun bruit d'aucune sorte, que le feu (...) nuit d'hiver très claire, de la neige partout, froid à pierre fendre, monde tout blanc (...) pleine lune petite et blanche (...) silence de mort (...) plus de flammes, que de cendres (...) Que des cendres (...) grande détresse, pas un bruit, que les cendres, braise qui meurt, ce bruit-là, ces lueurs (...)".(31)

En la repetición del mismo relato que nos ofrece más adelante el personaje, el vaivén entre lo blanco y lo negro se manifiesta en un movimiento acelerado como expresión de la lucha mantenida entre el fuego moribundo de la estancia -traducido en la luz fría de la luna- y el frío de la nieve del paisaje, lucha que, al decidirse finalmente en favor de este último, adquiere un ritmo frenético, ionesquiano, que arrastra al personaje en su torbellino alucinante:

"HENRY: (...) Feu mort, froid à pierre fendre, monde tout blanc, grande détresse, pas un bruit (...) la lune rentre à flots (...) nuit noire dans la pièce, recommence, blanc, noir, blanc, noir, Holloway: "Arrête ça pour l'amour du ciel" (Un temps) Noir, blanc, noir, blanc, à devenir fou" (32).

En el texto referido, más que la unión de tres elementos, lo que hay es un entrecruzamiento de dos oposiciones binarias, es decir, por un lado, el fuego y el agua (en forma de nieve) -con la disminución de calor y el consiguiente aumento de frío- y, por otro, el agua, en forma de nieve (color blanco) y la noche (color negro). El punto de intersección entre las dos oposiciones binarias es el elemento común a ambas, es decir, la nieve con la sensación de frío que de ella se deriva. Pero el estre-

mecimiento producido por el frío en la primera oposición entra en confluencia, en la segunda, con el estremecimiento ocasionado por el miedo de la noche, como explica G. Bachelard a propósito de un poema de E. Poe, contribuyendo de esta manera a producir el ritmo arriba indicado por medio de esta sensación de estremecimiento -que podría quedar reduplicado si tuviésemos en cuenta la unión de la imagen del agua negra (resultante de la mezcla del agua con la noche) con la imagen de la luna, la primera de ellas considerada como una verdadera "épiphane de la mort" y la segunda como "la grande épiphane dramatique du temps", según otro discípulo de G. Bachelard, G. Durand(33)-. Veamos la explicación que da G. Bachelard:

"L'eau mêlée de nuit est un remords ancien qui ne veut pas dormir... La nuit, au bord de l'étang, apporte une peur spécifique, une sorte de peur humide qui pénètre le rêveur et le fait frissonner. La nuit seule donnerait une peur moins physique. L'eau seule donnerait des hantises plus claires. L'eau dans la nuit donne une peur pénétrante (...) quand vient la nuit (...) les fantômes des eaux se condensent, donc ils s'approchent. L'effroi augmente au coeur de l'homme". (34)

En efecto, en el texto de Beckett, la Noche no se manifiesta como "la déesse du Voile", sino como "la matière nocturne". En la unión del Agua y de la Noche, ésta trata de penetrar a aquélla; es como si la noche quisiese impregnar y mancillar, con su negrura, la blancura inmaculada de la nieve. Aquí, como en el poema de E. Poe, el resultado de la unión entre el Agua y la Noche es el mismo: la desolación.(35)

Ahora es un visionario ionesquiano, Choubert, quien, sumergido en las aguas de su pasado, descubre, "lumineuse dans les ténèbres (...), une miraculeuse cité":

"CHOUBERT: (...) une fontaine jaillissante, des jeux d'eaux, des fleurs de feu dans la nuit... (...) un palais de flammes glacées (...) des mers incandescentes, des continents qui flambent dans les nuits dans des océans de neige!". (36)



A pesar de verse sumergido en las aguas, Choubert siente "el destino de verticalidad", el destino de la llama, tanto más cuanto que se siente hundido en medio del barro, un barro que lo cubrirá hasta la boca, la nariz, los ojos, la frente, los cabellos, los brazos, los dedos (37), de la misma manera que le ocurrirá a Madeleine, esposa de Amédée (38). En efecto, la expresión de la verticalidad aparece en cada una de las frases arriba indicadas: lo que ve Choubert es una fuente "jaillissante", unos "jeux d'eau" que evocan -y que por el contexto deberían ser más propiamente- los "jets d'eau", una flor de fuego, un palacio que se levanta en llamas y los continentes que se elevan como incendios por encima de los mares y océanos. El predominio de las llamas y del color del fuego sobre la nieve y sobre la misma noche refuerza esta sensación de verticalidad que constituye la primera ley de la estilística del fuego a través de sus imágenes -y que supone aquí el triunfo del fuego (inmortalidad) sobre la noche ("la substance même du temps"(39))-:

"La première loi c'est d'abord -puisque toute flamme est verticale- que toute verticalité est (c'est-à-dire évoque) une flamme (...) tout ce qui est rouge a un destin de verticalité énergique et cache une aspiration zénithale; tout ce qui est rouge est flamme (...) toute fleur est une flamme, et vice versa (...) Tout mouvement ascensionnel doit ainsi être rattaché à une stylistique du feu". (40)

Más adelante, los efectos de esta luz se hacen sentir en Choubert. En efecto, Choubert que había sido obligado por el Policía a volver sobre su pasado a la búsqueda de Mallot, acababa de sufrir una profunda transformación: se había convertido en niño y en bebé. Había sufrido el que G. Bachelard llama "complejo de Hoffmann": Choubert acababa de buscar en su inconsciente la inspiración de las llamas; según la teoría de G. Bachelard,

"c'est dans l'inconscient le plus intime qu'on trouve l'inspiration des flammes (...) Ainsi conteurs, physiiciens, romanciers, tous rêveurs, partent des mêmes images et vont aux mêmes pensées. Le complexe de Hoffmann

les noue sur une image première, sur un souvenir d'enfance". (41)

El protagonista ionesquiano da, efectivamente, testimonio del cambio experimentado, en el pasaje citado. Choubert se da cuenta de que su destino no está bajo las aguas, sino en las estrellas: su destino es sideral. En este momento encuentra su voluntad de "ardor alto", como dice G. Bachelard: "Il trouve la volonté de brûler haut, d'aller de toutes ses forces, au sommet de l'ardeur" (42). Esta es precisamente la segunda ley de la estilística de las imágenes del fuego en G. Bachelard, según V. Therrien:

"la seconde loi (...) c'est que (...) tout ce qui s'élance vers l'empyrée est flamme et se voit investi d'un destin stellaire". (43)

El fuego que sentía Choubert en su interior se ha transformado en luz y él mismo es ahora una antorcha de luz que siente deseos de remontar el vuelo hacia las alturas:

"CHOUBERT: Je peux voler (...) Je baigne dans la lumière (Obscurité totale sur scène). La lumière me pénètre. Je suis étonné d'être, étonné d'être...étonné d'être Je suis lumière! Je vole!". (44)

Los demás personajes de la obra son conscientes de que el destino de la llama es la verticalidad y la ascensión. La prueba es que cuando Madeleine llamará a su marido para que descienda de su vuelo, lo hará con estas palabras:

"VOIX DE MADELEINE: Tombe, voyons! Eteins-toi". (45)

Durante su vuelo, apareció ante los ojos de Choubert un mundo nuevo, un mundo de apariencias distintas. Pero él, a su vez, quedó -ante nuestros ojos- integrado en ese mundo de aparien-

cias. Fue un cambio tan rápido como maravilloso: sufrió, por consiguiente, según la teoría de G. Bachelard, "la prueba del fuego":

"le feu est le premier facteur du phénomène. En effet, on ne peut parler d'un monde du phénomène, d'un monde des apparences que devant un monde qui change d'apparences. Or, primitivement, seuls les changements par le feu sont des changements profonds, frappants, rapides, merveilleux, définitifs (..) Par le feu tout change. Quand on veut que tout change, on appelle le feu". (46)

Choubert ha pasado del estado de conciencia de la pesadez -propio de la inmersión- al otro estado típicamente ionesquiano: el de la luz que proporciona el asombro de ser: es el estado de ingravidez característico de lo inmaterial: ha tenido lugar la purificación de la materia por la prueba del fuego:

"le feu sépare les matières et anéantit les impuretés matérielles. Autrement dit, ce qui a reçu l'épreuve du feu a gagné en homogénéité, donc en pureté". (47)

Otro factor importante en el descenso de Choubert ha sido su esfuerzo terrible por abrirse camino entre el barro que se pegaba a sus pies, sin apenas permitirle andar, viéndose obligado a caer varias veces y hundiéndose totalmente bajo el barro. (48)

Luego, emprende un viaje por distintos países, a través de espesos bosques, sin camino y con hierbas que le llegan hasta la cintura; después, trepa montes arriba, cogiéndose a las piedras y a los espinos, con las manos ensangrentadas, hasta perder el aliento y caer agotado por el esfuerzo (49). Esto constituye la tercera ley de la estilística de las imágenes del fuego: el esfuerzo del trabajo:

"tout destin de verticalité est inséparable d'un destin de travail et vice versa". (50)

La prueba del fuego que sufrió Choubert es la misma que Winnie sufriera al final de sus días felices, a medida que el tiempo se había encargado de ir prendiendo fuego, día tras día, a los objetos de su bolso -de su vida-. Es entonces cuando, a pesar de sentirse aprisionada en el montón de hierba -"hierba quemada", como se dice en las primeras palabras de la obra-, se da cuenta de que ha desaparecido para ella la ley de la gravedad y de que, si no fuese porque está aprisionada de aquella manera, se iría flotando por los aires, lo cual, a pesar de todo, era posible que le ocurriese cualquier día:

"WINNIE: (...) La gravité, Willie, j'ai l'impression qu'elle n'est plus ce qu'elle était, pas toi? (Un temps) Oui, l'impression de plus en plus que si je n'étais tenue -(geste)- de cette façon, je m'en irais tout simplement flotter dans l'azur. (Un temps) Et qu'un jour peut-être la terre va céder, tellement ça tire, oui, craquer tout autour et me laisser sortir (Un temps) Tu n'as jamais sette sensation, Willie, d'être comme sucé?". (51)

Las imágenes del agua y del fuego unidas simultáneamente a la promesa de una nueva vida aparecen claramente en el final de La Vase: mientras el Personaje está tumbado entre el barro, bajo la lluvia, las partes de su cuerpo se ven desaparecer una tras otra, a la vez que él se siente "penetrado" por la bruma. Las imágenes de las partes del cuerpo que se van perdiendo alternan con las visiones de las aguas y las llamas, según referimos más arriba, mientras se oyen por última vez los latidos del corazón y un llanto que, lentamente, acaba por extinguirse. Luego, no se ve más que la cabeza y, después, la visión prolongada del ojo solo que, al final, se cierra, cuando se oyen las últimas palabras del Personaje:

"J'ai tout raté bien sûr...  
Mais je recommencerai, je recommencerai...  
Tout recommencera dès la naissance, dès le germe.  
Je recommencerai..." (52)

Para refrendar la promesa de una nueva vida, se ve, en lugar de las brumas, un cielo azul: el cuerpo ha hecho el viaje de regreso a la Nada ("A la place du corps il n'y a plus rien").(53)

Parece que el Personaje experimenta el "élan sur-vital" bachelardiano tendente al segundo nacimiento que constituye el umbral de la inmortalidad:

"Eprouver l'élan sur vital du feu est une condition fondamentale de la moindre vie pleinement sentie, en particulier du phénomène de la seconde naissance et de celui de toute créativité, qui doit la marquer pour la porter, au-delà d'elle même, à quelque "sur-vie", c'est-à-dire, à une immortalité. Pas de vie humaine véritable sans ce sommet qui est un ultime recommencement".(54)

El agua y el fuego unidos se convierten, según G. Bachelard, en "les plus grands géniteurs"(55). Por otra parte, la idea de que el fuego -elemento masculino- se une al agua -elemento femenino- es general en las leyendas de los pueblos primitivos.(56) Ya en el Rig-Veda, según refiere G. Bachelard, se dice que el fuego nace de las aguas. Es precisamente "l'humanité chaude" la que hace brotar de la tierra inerte, las formas de vida(57). Estos dos elementos lo crean todo, según él.

La promesa del final de La Vase es la misma que encierran las últimas palabras de otro protagonista ionescuiano: el último precisamente. "El hombre de las maletas" había sido, durante todo su viaje, un marinero de aguas sucias:

"PREMIER HOMME (...) Le fleuve était houleux, mais pourquoi si sale, presque noir? (...)  
Pour faire le voyage j'ai dû être marinier. J'ai lavé les ponts sales avec des eaux sales. L'eau qui tombait était noire".(58)

Es el mismo Ionesco el que nos explica el simbolismo que, generalmente, encierra el agua para él:

"El agua, para mí, no es la abundancia, ni la calma, ni la pureza. Se me aparece, generalmente, sucia. Es imagen de angustia. El agua devora o, por lo menos, ensucia (ensuciar es amenaza de muerte). Es, también, descomposición".(59)

Para G. Bachelard, cuando el agua se enturbia o se ensombrece, "la poésie des formes et des couleurs fait place à la poésie de la matière": es la substancia nocturna unida a la substancia líquida. Estas aguas ofrecen una tumba a lo que diariamente muere en el Hombre: constituyen una invitación a morir(60).

En contraste con LA MUJER, para quien "el tiempo más hermoso de la vida había terminado", EL PRIMER HOMBRE cree que una vida nueva puede volver a empezar y las aguas, antes negras, se harán ahora transparentes:

"PREMIER HOMME: (...) Tu te trompes, tu n'as pas vieilli (...) Je t'aime désespérément. Les eaux deviendront claires, le ciel transparent (...) Nous avons toute une carrière devant nous. Tu verras, demain, tout sera neuf".(61)

Cuando las aguas están limpias y el cielo es transparente (sin nubes), las aguas reciben en su seno la imagen del cielo y el sueño se encarga, entre tanto, de depositar en ellas la imagen de la patria celestial:

"l'eau prend le ciel. Le rêve donne à l'eau le sens de la plus lointaine patrie, d'une patrie celeste" (62).

Estas aguas limpias que ve "El hombre de las maletas" son las mismas que veía el recién casado, Amédée II, cuando trataba de convencer a Madeleine II, su mujer, de la existencia de un mundo nuevo que les aguardaba. Frente a la amenaza de muerte de que es acosada su mujer, Amédée oye las voces alegres, promesas de nuevas vidas:

"AMEDEE II: Nous vogons sur le lac limpide. Notre barque  
un lit de fleurs...berceau... L'onde nous porte...  
nous glissons...(..)  
Voix d'enfants!... voix de sources, voix de printemps!  
(...) Voix des neiges sur la montagne". (63)

Aquí la imagen de la nieve en la montaña es una promesa de vida nueva para la primavera; visión opuesta a la de su marido es la de Madeleine II, con sus "Forêts visqueuses, Forêts d'enfer". Es el enfrentamiento entre el día y la noche, la luz y las tinieblas, el estado de ingravidez y la sensación de aplastamiento. El agua negra es, al mismo tiempo, un agua densa, pesada; no se valora tanto la superficie como su profundidad. El agua se ha transformado en masa, ha absorbido la "noire souffrance". El mero hecho de contemplar esta agua ya es sentir disolverse, morir. Por otra parte, es muy difícil que el agua pesada se transforme en agua clara y ligera. Según G. Bachelard, ocurre siempre el proceso inverso (64).

"AMEDEE II: Le matin ne vieillit pas.. Clarté vivante...  
Finie la nuit...finie...

MADELEINE II: Je sombre dans la nuit! Epaises ténèbres!  
... à couper à couteau...(.) Des épines de feu! Des  
flammes pointues, des flammes de glace... On m'en-  
fonce des épingles de feu dans la chair. Aaah!

AMD.II: Si tu voulais...il y aurait (..) sève d'abon-  
dance..aux pieds des ailes, nos jambes des ailes(..)  
abolie, la pesanteur (..) Nous sommes aux portes du  
monde (...) Univers aérien..Liberté (...) Le monde  
n'a pas de poids (..)

MAD.II: Aaaah! Aaaah! (Sanglots).. Du feu, de la glace..  
Du feu...Ça descend en moi. Ça m'entoure (..) Je  
brûle! Au secours... ". (65)

Por supuesto que en la escena retrospectiva de los recién casa-  
dos se encierra un claro simbolismo de aspecto sexual, pero lo  
que aquí nos interesa destacar de la misma es ese enfrentamien-  
to entre los estados de ánimo de Amédée y de Madeleine, como la  
luz y las tinieblas, la luz que vivifica y el fuego que devora,

la nieve que se transforma en savia y el hielo que quema y congela y, como consecuencia de ambos estados opuestos, la sensación de liberación o de aplastamiento.

Esta sensación de liberación se volverá a apoderar de Amédée, una vez que se decida a abrir los postigos de la ventana, para sacar definitivamente al cadáver de aquella habitación, para así desterrar con él todo el clima de agobio y de pesadez creciente -al final, casi de asfixia- que la había invadido durante tantos años. La luz entrará por la ventana, pero otra luz nueva invadirá la estancia: de las paredes, del armario, de los muebles, de los mismos champiñones, brotará una luz que tratará de compaginar lo horrible con lo bello. En este momento, la oposición no se establecerá solamente entre Amédée y Madeleine, sino, principalmente, entre Amédée y el cadáver. Este, sobre todo -la imagen de la pesadez y de lo muerto-, es el que jamás podrá ver aquella luz y aquel espacio insondable:

"AMEDEE: Regarde, Madeleine... tous les acacias brillent. Leurs fleurs explosent. Elles montent. La lune s'est épanouie au milieu du ciel, elle est devenue un astre vivant. La voie lactée, du lait épais, incandescent (...) des nébuleuses à profusion (...) des ruisseaux d'argent liquide, des rivières, des étangs, des fleuves, des lacs, des océans, de la lumière palpable... (...) J'en ai sur la main (...) (Montrant le mort, avec regret) Lui, il ne pourra pas voir tout cela. (De nouveau à la fenêtre) Et de l'espace, de l'espace, un espace infini!".(66)

Hacia el final de la obra, una serie de faros, de luces deslumbrantes, de fuegos artificiales empiezan a invadir la escena y van aumentando en intensidad, a medida que la obra va llegando a su final. El mismo cadáver será transformado en estandarte luminoso: no solamente perderá su pesadez, sino que se elevará por los aires, arrastrando consigo a Amédée. Este, que a su vez será considerado por los demás como un niño, habiéndose desprendido de sus objetos personales, se quedará flotando en el aire, liberado de la pesadez y de la gravedad(67).



Este fenómeno encuentra plena explicación en la teoría de Bachelard acerca de las imágenes del fuego, según la cual, el fuego no recibe su plenitud hasta el final de un proceso en el que se transforma en luz. Es entonces cuando posee fuerza necesaria para que se produzca la verdadera ascensión en la que se adquiere la libertad. En este sentido, V. Therrien comenta esta particularidad del fuego:

"Le feu ne reçoit donc son être plein "qu'au terme d'un processus où il devient lumière, quand, dans les tourments de la flamme, il a été débarrassé de sa matérialité...La lumière est alors le véritable moteur qui détermine l'être ascensionnel de la flamme. Epurée à la pointe, la lumière tire sur son lumignon""(68).

Seguidamente, el mismo autor transcribe la siguiente citación, también de G. Bachelard, sobre esta característica del fuego:

"les deux sens du verbe vergheren (consumer, consommer) indique (sic) le passage, dans l'acte de la flamme, (...) de l'être satisfait à l'être qui vit sa liberté. Un être se rend libre (...) en se consumant pour se renouveler, en se donnant ainsi le destin d'une sur-flamme qui vient briller au-dessus de sa pointe". (69)

La ascensión de Amédée, con toda seguridad -como en el caso de la ascensión de Choubert-, no es más que un sueño del propio personaje, posiblemente provocado, en Amédée, por las mismas ansias de liberarse del cadáver. Asimismo, como en el caso de Choubert, la ascensión y la liberación han ido precedidas del trabajo penoso. De esta manera, Amédée no sólo se libera del instrumento de su opresión sino que este mismo instrumento es ahora el medio de su liberación: se libera del cadáver y escapa, al mismo tiempo, de la compañía de Madeleine, en cuyas primeras relaciones -como se desprende de la escena retrospectiva- se había gestado aquel cadáver. El cadáver era el fruto nacido de las relaciones de Amédée con Madeleine -la verdadera madre del

cadáver-. La fuerza ascensional de este "motor" es tan intensa que la elevación se produce incluso en contra de la voluntad del mismo Amédée.(70)

Esta circunstancia contribuye a que Amédée experimente, por otra parte, la sensación de separación (separación de Madeleine y separación de sí mismo, es decir, de todo lo que él había sido hasta entonces), la catharsis y la sublimación, sensaciones que van unidas a la imagen del fuego (71).

El sueño de Amédée es el mismo de Choubert y el mismo del que cree despertar, al final de la obra, "El hombre de las maletas". En este momento, la Mujer recuerda a este último que ha estado dormido durante casi toda la obra -durante casi toda su vida-(72). Toda la obra ha sido un sueño, pero "un sueño en un sueño", como dice también Bachelard a propósito de E. Poe (73). En este sentido, comenta "El hombre de las maletas" a la Mujer:

"Je me réveille dans un rêve".(74)

Entonces, ¿ese despertar forma parte del mismo sueño?. A pesar del propósito final del personaje "Je ne m'endormirai plus dans mon rêve"- ¿acaba la obra sin despertar de su sueño?. Para él, en este caso, toda la realidad sería un sueño. Esta es la diferencia entre la ascensión de Choubert y la de Amédée, ya que mientras Choubert experimenta la caída, Amédée no. La caída, dentro de la regularidad del movimiento ascendente y descendente -movimiento descendente que en el teatro nuevo acompaña siempre "como contrapunto angustioso"(75) al movimiento ascendente-, suele coincidir con el despertar. Por esto la ascensión de Amédée es más dramática que la de Choubert. Como advierte a Madeleine uno de los personajes, la ascensión de Amédée es una partida sin retorno(76). La caída de Amédée -ya que a todo movimiento ascendente corresponde otro descendente- va implícita en el hecho de que su ascensión no es más que un puro sueño: un sueño del que todavía no ha despertado y, por consiguiente, una ascensión amenazada de la caída en cualquier momento.

Por su parte, Jean inicia su peregrinar hacia otros países para respirar un aire puro, el aire de las montañas, el aire que le ha de devolver sus fuerzas perdidas(77). El mismo aire y el mismo oxígeno que el médico había recomendado a Bérenger, para recuperar su salud(78). Este aire deseado por los personajes ionesquianos está dotado de tres características:

a) "pureté": "L'air pur me réveillera", dice Jean(79), "Mes poumons se gonflent d'un air plus subtil que l'air", dice Bérenger(80),

b) "légèreté": "Jamais je ne me suis senti si léger", dice también Bérenger(81),

c) "allégresse": "jamais je n'ai été si heureux (...) Cette allégresse est physique"(82), "je ne peux plus contenir ma gaieté (...) cela me soulève de terre"(83), dice también Bérenger.

Estas tres cualidades son precisamente las que, según Bachelard, debe reunir la experiencia del "reueur aérien":

"allégresse, légèreté et pureté de l'être" (84).

De acuerdo con G. Bachelard, la psicología de las imágenes del aire completa la de las imágenes del fuego(85). En efecto, como se vio más arriba, la ascensión es una consecuencia derivada de la llama. Pero, una vez que la experiencia del fuego se ha realizado, nos dice Bachelard en otro lugar, "la llama se transforma en pájaro".(86)

Podemos decir que las imágenes del aire están en el extremo opuesto al de las imágenes de la "pasta". Así como éstas son las más idóneas para expresar lo material, "les images de l'air sont sur le chemin des images de la dématérialisation"(87). Estas imágenes quieren ser "pur mouvement sans matière"(88), "mouvement libérateur"(89). La libertad será precisamente el fruto que saborearán más a gusto los Choubert, los Amédée, los Bérenger. Las imágenes del aire son las que están unidas al tema de la libertad disfrutada y las que surgieron, más que ninguna otra, sentimientos

de inspiración desmesurada, como dice V. Therrien:

"Si les images de l'eau sont, en gros, celles de la mort et les images du feu celles de la vie, les images qui veulent être aériennes doivent apparaître comme celles de la béatitude ou de la plénitude de la vie".(90)

Ahora bien, este "movimiento liberador" no puede menos de tener una contrapartida y la contrapartida de la ascensión debe ser la caída. En efecto, la experiencia del vuelo parece más unida a la vida del sueño que a la de la vigilia:

"Le vol onirique nous paraît apporter la preuve que le mythe d'Antée est un mythe du sommeil plutôt qu'un mythe de la vie. C'est seulement dans le sommeil qu'un coup de pied suffit pour nous rendre à notre nature éthérée (...) Ce mouvement est vraiment, comme le dit Nodier, la trace "d'un instinct" de vol qui survit ou qui s'anime dans notre vie nocturne (...) Le vol onirique est, croyons-nous, dans son extrême simplicité, un rêve de la vie instinctive". (91)

Es cierto que en la vida del sueño, dice G. Bachelard, no hay caída -"le retour vers la terre n'est pas une chute, car nous avons la certitude de l'élasticité"(92)-; la caída se concibe, en la vida onírica, únicamente como "une sorte de maladie de l'imagination de la montée"(93). Pero, la caída llegará al despertar, es decir, al contrastar la vida de vigilia con la vida de sueño. Ahí estriba precisamente la ambivalencia del aire: por una parte, es efectivamente, como dice G. Bachelard, un "mouvement libérateur", pero, por otra, puede considerarse como un "falso liberador".

Otro protagonista ionesquiano, Béranger, que sufrirá, a su vez, la experiencia de la ascensión, había experimentado con anterioridad "la nécessité du renouvellement intérieur"(94). Entre las primeras evocaciones de la verticalidad que ha hecho Béranger han figurado unos rayos de sol que al atravesar un prisma de cristal se han desinterrado en una nube multicolor, para

recomponerse después en una luz deslumbrante. Seguidamente, aparecerán el árbol florido y la columna que brotan de repente, a la vez que Bérenger sentirá los primeros síntomas de la elevación.

"BERENGER: Jamais je ne me suis senti si léger (..) Je viens de naître (..) C'est, comment dirai-je? Une de ces joies oubliées (..) Cette allégresse est physique (..) Mes poumons se gonflent d'un air plus subtil que l'air".(95)

La alegría y el optimismo proporcionados por la elevación constituyen el fundamento de la terapéutica para los estados depresivos, que ha sido establecida por Desoille, según refiere G. Durand (96).

Como en la ascensión de Amédée, las luces deslumbrantes se multiplican y se acrecientan sobre la escena, a la vez que se acrecienta por momentos la alegría desbordante de Bérenger:

"BERENGER: Aujourd'hui le bonheur me remplit, la joie me gonfle (..) je ne peux plus contenir ma gaieté. Elle déborde (..) Cela déborde, cela m'emporte, cela me transporte, cela me soulève de terre"(97).

En ese momento, los pies de Bérenger no tocan ya al suelo y los demás personajes se sienten contagiados de las mismas ansias de volar. Luego, Bérenger sentirá deseos de sobrevolar valles y colinas y dominará los horizontes. En su vuelo, llegará hasta las alturas siderales, hasta "l'arête du toit invisible (..) où se rejoignent l'espace et le temps". Sus visiones apocalípticas y dantescas acabarán con la desaparición de "millones de universos" y "millones de astros que estallan"(98).

Al sobrevolar el mundo, Bérenger conseguirá "la maîtrise de l'univers", de que habla G. Bachelard(99), puesto que adopta "une attitude de "contemplation monarchique" liée à l'archetype lumino-visuel d'une part, de l'autre à l'archetype psycho-sociologique de la souveraine domination"(100).

Se trata, efectivamente, de la "reconquête d'une puissance perdue"(101), puesto que la facultad de volar no es, para Béranger, algo extraño a la naturaleza humana, sino todo lo contrario ya que constituye "une faculté innée" y algo tan natural y necesario al hombre como el respirar, andar, nadar, estar de pie o el sentarse. Si el hombre no desempeña esta facultad es únicamente por el olvido; para recuperarla, bastaría tratar de recordarla(102). Por otra parte, las tres clases de reconquista de que habla Durand y que son inherentes a la ascensión parece que se dan en el vuelo de Béranger. En efecto, la suya es una "ascension vers un au-delà du temps", ya que llega a la confluencia entre el Espacio y el Tiempo(103): ésta es la primera forma de conquista. La segunda o el ascetismo ("une sublimation de la chair") quedaría reflejada en la separación producida entre marido y mujer con toda la desolación que cae sobre Madeleine, al verse sola y abandonada. De nada le sirven las promesas de ayuda de su hija, ni la compañía de los amigos. En cambio, cuando la "Ire. Anglaise" le dice "mon mari vous aidera et tous nos amants sont à votre disposition", Madeleine se siente "confundida" de agradecimiento. A la sensación de soledad que se apoderó de la otra Madeleine -la mujer de Amédée- se une ahora el sentimiento de culpabilidad de la mujer de Béranger, reflejado claramente en la visión del patíbulo y del Tribunal ante el que grita su inocencia -"Je ne suis coupable de rien; ce n'est pas ma faute. Je n'ai aucune faute. Dites au bourreau de ne pas me tuer"- . El sentimiento de dependencia de su marido que experimenta Madeleine, unido a la admiración que desde ahora siente por él, al conseguir Béranger aquella especie de "royauté céleste", gracias a la hazaña de que ha sido capaz(104), constituyen la tercera clase de reconquista de que habla G. Durand, es decir, la "souveraineté virile" (105).

Por otra parte, Béranger, en su vuelo, se había anticipado a los acontecimientos, conociendo de antemano cuál iba a ser el final. Después de aquellas visiones que indicábamos más arriba, nuevamente se entablaría la lucha -como en el final de La Vase- entre los mismos elementos: el hielo y el fuego, para dejarlo

todo en su punto de partida, en su situación original:

"BERENGER: Et puis, et puis, la glace succédant au feu infini, le feu succédant à la glace. Des déserts de glace, des déserts de feu s'acharnant les uns contre les autres et venant vers nous...venant vers nous(..) ..de la boue, du feu, du sang...des rideaux immenses de flammes..."(106).

Josephine y Marthe quieren ser llevadas por Bérenger más allá del fuego, más allá de los Infiernos, pero... más allá no hay nada; sólo abismos, la Nada:

"BERENGER: Après, il n'y a plus rien.

JOSEPHINE: Comment rien?

BEREN.: Rien. Après, il n'y a plus rien, plus rien que les abîmes illimités... que les abîmes".(107)

No obstante, Marta, precisamente la hija, se resiste a creer que todo el mundo pueda acabar de aquella manera: cree en la posibilidad de que las llamas se apaguen, de que el hielo se derrita, de que los abismos se llenen y vuelvan a florecer los jardines de la esperanza. Es la esperanza de volver a empezar, de la "seconde naissance" -segundo nacimiento evocado nuevamente por el "mariage" entre el agua y el fuego- que el mismo Bérenger había sembrado en el alma de su hija en otra ocasión:

"BEREN.: A ce moment, il y aurait désintégration et anéantissement réciproque. Peut-être même (...) tous les univers se détruiraient-ils les uns les autres. Il est possible que cela finisse comme cela.

MARTHE: Tu crois? C'est terrible. Et alors? Il n'y aurait plus rien?

BEREN.: Tout serait à recommencer." (108)

Pero, el recuerdo de Marthe posiblemente se remontaba más allá de aquellas palabras de su padre. Aquellas aguas y aquel fuego por ella evocados seguían quizá, de alguna manera, en su

recuerdo, como huella dejada en una época pretérita, mucho antes de su nacimiento, y que afloraban ahora a su mente, desde su más profundo inconsciente. Que se trataba de esta huella, parece deducirse del hecho de hallarse mezclado, con el agua y el fuego, otro factor importante: la sangre(109). G. Bachelard cita las palabras de Mme. Marie Bonaparte, según la cual este recuerdo es necesariamente inseparable de la naturaleza misma del hombre:

"Il n'est pas difficile de reconnaître en cette eau du sang (...) un corps dont le sang, avant même le lait, en son temps nous nourrit, celui de notre mère, laquelle neuf mois nous hébergea. On dira que nos interprétations sont monotones et reviennent sans cesse au même point. La faute n'en est pas à nous, mais à l'inconscient des hommes, qui puisse dans sa préhistoire les thèmes éternels sur lesquels ensuite il brode mille variations différentes". (110)

Posiblemente fuese la misma huella que guardaba Bérenger rey cuando, llevado de la mano de Margarita, se adentraba en un nuevo imperio, muy distinto del que acababa de disfrutar; un imperio de nuevos soles y de inmensos océanos, detrás de los cuales le esperaba la rueda de fuego que guiaría sus pasos a una existencia distinta (111).

Más adelante, veremos cómo bajo este intento de regreso a la madre -acuática o telúrica- lo que anida es el vivo deseo de un nuevo nacimiento, como ha dicho claramente C.G. Jung: "le mort est remis à la mère pour être ré-enfanté", ya que, según el mismo autor, "Jamais la Vie n'a pu croire à la Mort".(112)

En todas las épocas y bajo todas las culturas, refiere G-Durand, la humanidad entera ha imaginado la existencia de una Gran Madre -reconocida, a veces, bajo denominaciones telúricas, a veces, bajo denominaciones acuáticas- hacia la que iban dirigidos sus deseos de retorno:

"A toutes les époques donc, et dans toutes les cultures, les hommes ont imaginé une Grande Mère, une femme ma-



ternelle vers laquelle régressent les désirs de l'humanité (..) Astarté, Isis, Dea Syria, Mâyâ, Marica, Magna Mater, Anaïtis, Aphrodite, Cybèle, Rhéa, Gê, Déméter, Myriam, Chalchiuhtlicue ou Shing-Moo sont ses noms innombrables qui tantôt nous renvoient à des attributs telluriques, tantôt aux épithètes aquatiques, mais toujours sont symboles d'un retour ou d'un regret".(113)

Es curioso que en la memoria de los viejos beckettianos, el recuerdo lejano de la madre vaya tantas veces acompañado o rodeado de la imagen del agua. Este recuerdo lo había dejado el viejo Krapp grabado en su cinta: su madre moría en la casa junto al canal, mientras él, sentado en un banco, frente a la casa, azotado por el viento y mirando a la ventana del cuarto de su madre, esperaba que ésta acabase de morir:

"BANDE.- en arrière vers l'année écoulée, avec peut-être -je l'espère- quelque chose de mon vieux regard à venir, il y a naturellement la maison du canal où maman s'éteignait.."(114)

Henry, el propio protagonista de Cendres, está al lado de su padre quien ha regresado de entre los muertos, para escucharle su relato. Pero, en las pausas de Henry, se hace oír un tercer personaje no menos importante: el mar. El mismo Henry nos dice que la importancia del mar, para él, estriba no precisamente en lo que es, sino en lo que significa. La voz del mar es algo más que la voz del mar: es la voz de la madre. Inmediatamente después de decirnos que a su lado se encuentra su padre, añade:

"Ce bruit qu'on entend, c'est la mer. (Un temps. Plus fort.) Je dis que ce bruit qu'on entend, c'est la mer, nous sommes assis sur la grève. (Un temps) J'aime autant le dire parce que le bruit est si étrange, ça ressemble si peu au bruit de la mer, qu'à moins de voir ce que c'est on ne saurait pas ce que c'est" (115)

Aparte de la identidad fonética, en francés, entre "la mer"

y "la mère", para Henry este ruido del mar es como una llamada, pero una llamada irresistible, como si el mar lo llamara para tragárselo -como se había tragado un día a su padre, sin que se hubiese vuelto a ver su cuerpo-. Esta llamada la oye, a veces, desde su casa, otras, mientras se pasea, en el campo, teniendo que ponerse a hablar a solas en voz alta, para dejar de oírla; en una ocasión tuvo que huir hasta Suiza para librarse de ella y también allí tuvo que estar hablando sin parar, durante todo el tiempo(116). Esto que Henry percibía era lo que Mme. Bonaparte ha llamado "el canto profundo" del mar:

"La mer--réalité, à elle seule, ne suffirait pas à fasciner, comme elle le fait, les humains. La mer chante pour eux un chant à deux portées dont la plus haute, la plus superficielle, n'est pas la plus enchantée. C'est le chant profond... qui a, de tout temps, attiré les hommes vers la mer".

A continuación de citar a Mme. Bonaparte, añade G. Bachelard:

"Ce chant profond est la voix maternelle, la voix de notre mère".(117)

En realidad, el solitario Henry, en su recorrido por la orilla del mar, no buscaba tan sólo la compañía del padre, ni la de la Esposa, ni la de la Hija -todos los cuales acuden a la escena-. A través de la presencia de todos estos personajes, se denuncia una ausencia en el paisaje de Henry: la ausencia de la madre:

"Aimer l'univers infini, c'est donner un sens matériel, un sens objectif à l'infinité de l'amour pour une mère. Aimer un paysage solitaire, quand nous sommes abandonnés de tous, c'est compenser une absence douloureuse, c'est nous souvenir de celle qui n'abandonne pas.."(118)

Maunu, el protagonista de Cascando, acaba su historia -como

el padre de Henry- flotando sobre las olas, mientras se dirigía hacia la isla(119). La joven del relato de Dis Joe, después de tragarse los comprimidos, se tiende a un metro de la agua, esperando la subida de la marea(120). Hamm, que pedía a Clov que echase a sus padres al mar, como si se tratase de basura (121), tenía la casa al lado de un canal, junto al océano(122). Por su parte, los dos Viejos ionesquianos de Les Chaises vivían en una isla, solos, desde toda su vida y murieron echándose al mar(123).

En todos estos casos parece que se trata de otras tantas imágenes de lo que G. Durand ha llamado "le schème de l'avalage":

"..le schème de l'avalage, de la régression nocturne projetée en quelque sorte la grande image maternelle par le moyen-terme de la substance, de la materia primordiale tantôt marine, tantôt tellurique. La primordiale et suprême avaleuse est bien la mer (..) C'est l'abyssus féminisé et maternel qui pour de nombreuses cultures est l'archetype de la descente et du retour aux sources originelles du bonheur".(124)

El último protagonista ionesquiano -"El hombre de las maletas"- hace su aparición en escena, contemplando las aguas que se oyen manar desde el levantamiento del telón. Al final de la obra confesará a LA FEMME que tuvo que hacerse marinero(125). Pero, ya en la primera escena la imagen del agua entra en juego con el fuego:

"(..de l'autre rive parviennent des lueurs, des lumières, une sorte d'ambrassement.")(126)

Según el barquero -L'HOMME A LA RAME-, en París, la mitad de las calles se han transformado en canales y el mismo protagonista se queda preocupado, al percatarse de que las capitales tienden a convertirse en "islas" o en "fiordos". Pero, en esta misma Escena Primera, se registra otra importante relación binaria de

imágenes: junto a la oposición agua-fuego aparece un desdoble de esta misma oposición bajo la nueva forma sangre-fuego, ocupando la sangre el lugar del agua:

"PREMIER HOMME: Ils ont des drapeaux de feu et des drapeaux de sang.

LE PEINTRE: Vous savez, vous êtes bien sur le bord de la Seine (...)" (127)

Nuevamente la combinación de las imágenes del fuego y del agua evocan al "retour à la mère" o la "seconde naissance", pero hay una diferencia importante entre estas y las anteriores en que se registraba esta combinación: en las otras obras, la combinación de ambas imágenes solía producirse al final, mientras que en ésta tiene lugar en la primera escena. Por consiguiente, todo el sueño que LE PREMIER HOMME nos dice que ha tenido es como una evocación del regreso al seno materno. Las aguas recobran entonces el valor señalado por Mme. Bonaparte, a propósito del texto de Poe, según refiere G. Bachelard:

"Il n'est pas difficile de reconnaître en cette eau du sang". (128)

Para el viajero que es "El hombre de las maletas", como para el viajero de la obra de Poe, el agua de aquellos ríos y canales no es otra que "le sang innomable" (innombrable, según comentario de G. Bachelard, por la influencia de lo consciente sobre lo inconsciente):

"L'eau extraordinaire, l'eau qui étonne le voyageur, sera donc du sang innomé, du sang innommable". (129)

Esta idea del "retour à la mère" queda reforzada por las primeras escenas de la obra en las cuales "la casa natal" se ha transformado en "la casa onírica".

De la misma manera que, para Mme. Bonaparte, el mar tiene como dos cantos, el de la superficie y el profundo, Bachelard señala que la "casa onírica" es la cripta sobre la que se levanta la "casa natal". Por esta razón, "El hombre de las maletas" -de la misma manera que Ionesco confiesa en su Diario que le ocurre a él- encuentra su "casa natal", después de los años, como hundida en el suelo. No es que la casa esté más hundida después que antes; lo que ocurre es que la casa que ve después es la "casa onírica":

"Quant on sait donner à toutes les choses leur juste poids de rêves, habiter oniriquement c'est plus qu'habiter par le souvenir. La maison onirique est un thème plus profond que la maison natale. Elle correspond à un besoin qui vient de plus loin (..) La maison du souvenir, la maison natale est construite sur la crypte de la maison onirique. Dans la crypte est la racine, l'attachement, la profondeur, la plongée des rêves. Nous nous y "perdons". Elle a un infini (..) Au lieu de rêver à ce qui a été, nous rêvons à ce qui aurait dû être(130)

El recuerdo de la madre que se difumina en la lejanía, unido a las imágenes del agua y del fuego, lo encontramos también en otro texto beckettiano que lleva por título D'un ouvrage abandonné. Como otro Krapp, el protagonista del relato miraba, desde fuera de casa, hacia la ventana en donde se encontraba su madre:

"J'étais jeune alors, ma mère pendue à la fenêtre en chemise de nuit pleurant et gesticulant (..) Le ciel allait bientôt foncer et la pluie tomber et tomber toujours, toute la journée, jusqu'au soir". (131)

Asimismo aparece en el texto la equivalencia entre la sangre y el agua, al lado del fuego:

"Et c'est ainsi que ma route m'a jeté jusqu'au sang au travers d'épais taillis et enfoncé dans des marais, dans l'eau aussi et jusque dans la mer (..) Et c'est ainsi

peut-être que je mourrai enfin s'ils ne m'attrapent pas, je veux dire noyé, ou dans les flammes, oui, peut-être ainsi que j'y arriverai enfin, fonçant furieux tête baissée dans les flammes et mourant torche vivante. Puis je levai les yeux et vis ma mère toujours à la fenêtre gesticulant pour que je revienne ou m'en aille, je ne sais pas".(132)

La imagen de la madre se desvanece y es reemplazada por la obsesión de la sucesión del tiempo -la obsesión de Henry en Cendres- y, a continuación, por la imagen del "caballo solar":

"..le seul cheval entièrement blanc dont je me souviens (...) Le soleil donnait en plein sur lui, comme tantôt sur ma mère (...) Il brillait blanc vif au soleil (...) Mais vite la suite de cette journée et en finir..(133)

Aunque en un capítulo posterior veremos la relación del "caballo solar" con el paso del tiempo -"le soleil est donc symbole du temps puisque lié aux grands horloges naturelles", como dice G. Durand-, nos interesa aquí destacar que existe también la imagen del "caballo acuático" que participa de los atributos señalados para la madre acuática:

"Le cheval aquatique nous semble également se réduire au cheval infernal (...) le cheval est associé à l'eau à cause du caractère terrifiant et infernal de l'abîme aquatique. Le thème de la chevauchée fantastique et aquatique est courant dans le folklore français, allemand ou anglo-saxon". (134)

No hay que olvidar que Poseidón -el semental y dios de las Aguas- es hijo de Kronos y con Deméter -personificación de Gaia, la Tierra Madre- engendra las Erinias, "deux poulains démons de la mort".(135)

Volvemos, pues, con la imagen del caballo (solar y acuático) al mismo tema del "retour à la mère". En la referida obra de Beckett, la imagen del "cheval blanc" no sería más que un des-

doble de la imagen de la "mère blanche"(136) y ambas imágenes constituirían el reflejo de una obsesión: la obsesión del Tiempo conducente a la muerte, como confiesa más tarde el personaje al manifestar su idea de encerrarse en una habitación escuchando los ecos de un reloj de pared, con la caja abierta para poder seguir con sus ojos el vaivén del péndulo.(137)

Este deseo del "retour à la mère" -para poder ser "re-enfanté"- se manifiesta especialmente en el teatro nuevo, por medio de las imágenes del "elemento" tierra. En efecto, ya vimos más arriba cómo varios personajes, tanto de Beckett como de Ionesco e incluso de Adamov, experimentaban una verdadera dismembración y la desintegración de su cuerpo bajo la lluvia, hundiéndose a veces en el barro y retorciéndose en él como gusanos: éste era el caso del personaje de La Vase(138), de Malone(139), de Macmann(140), de N., durante su sueño(141).

Como antes hablábamos de la llamada de las aguas, puede hablarse de un sentimiento inconsciente de apego a la tierra. A la vieja Mme. Rooney, "podrida de remordimiento, de grasa, de esterilidad"(142), no le halaga más que una ilusión:

"Mme. ROONEY: (..) Ah, me répandre par terre comme une bouse et ne plus bouger. Une grosse bouse couverte de poussière et de mouches, on viendrait m'enlever à la pelle".(143)

Otro personaje beckettiano, "le personnage-larve de Comment c'est", "le ver de vase", como lo califica L. Janvier(144), o "el hombre subterráneo", según la denominación de R.N. Coe (145), no había conocido más que el barro, antes de la llegada de Pim:

"Je me vois à plat ventre ferme les yeux pas les bleus les autres derrière et me vois sur le ventre j'ouvre la bouche la langue sort va dans la boue une minute deux minutes (...)"(146)

En la segunda etapa de su vida, su obsesión por el azul del cie-

lo y por la luz de la vida de "allá arriba" de donde procedía su hermano Pim, no cesa hasta conseguir que éste escupa en el barro la última gota de saliva que le queda:

"..la bouche soudain qui s'agite et tout autour tout le bas la langue qui jaillit rose un instant un peu de bave qui perle puis soudain ligne droite lèvres avalées plus trace de muqueuse gencives qu'on devine serrées à bloc d'un bout à l'autre de leur cintre".(147)

Con este gesto, el personaje había obligado a Pim a escupir en el barro una parte de aquella luz y de aquel azul, según L.Janvier, para poder sentirse partícipe de ellos:

"..Le bleu du "ciel", la lumière "de la vie en haut" qui reposent encore en Pim hantent son compagnon jusqu'à ce qu'il les lui fasse cracher dans la boue pour en avoir sa part (..)".(148)

A través de la saliva de Pim, el cielo se ha unido a la tierra. Pero, en la primera etapa del personaje -antes de Pim- una de las primeras imágenes que acuden a su "memoria" es precisamente la imagen de su madre, durante su infancia, cuando le enseñaba, antes de acostarse, los primeros rezos. Después, la imagen se desvanece, como siempre:

"ensuite une autre image encore une (..) c'est moi en entier et le visage de ma mère je le vois d'en dessous il ne ressemble à rien (..) raide droit à genoux sur un coussin flottant dans une chemise de nuit les mains jointes à craquer je prie selon ses indications (...) je fixe furtif ses lèvres (..) c'est fini ça s'éteint comme une lampe qu'on souffle un instant durant l'instant qui passe c'est tout mon passé". (149)

Como los personajes ionesquianos que, en sus sueños, levantan el vuelo hacia los espacios siderales, el personaje de Comment c'est ha levantado el suyo con la fuerza de su imaginación y con la invención de las historias de Pim, de Bom, etc., hacia



el final de la obra, el relato alcanza, como dice L. Janvier, el nivel del patetismo:

"Ici, d'un coup, le livre se hausse, jusqu'au pathétisme: nous entendons un être affolé qui s'est inventé une histoire de fraternité et un maître, nous avons affaire à un parleur solitaire qui parle son murmure à la boue et le remplit d'humains parce qu'il est seul". (150)

Es el momento de la caída que sigue a toda ascensión. Las dudas que tenía, al llegar este momento, el personaje ionesquianno de La Vase -"Peut-être ai-je seulement rêvé tout cela (...) Je revis peut-être les souvenirs d'un autre"(151)-, se han convertido en certeza para el personaje de Beckett: aquella historia de "procesión" y sus personajes jamás han existido. Lo único que realmente existe es él con su voz y su barro, EL, de vientre sobre el barro y con los brazos en cruz, a punto de reventar. En esto consiste su vida, como él mismo reconoce:

"mais ces histoires de voix oui quaqu'a oui d'autres mondes oui de quelqu'un dans un autre monde oui dont je serais comme le rêve oui qu'il rêverait tout le temps oui raconterait tout le temps oui son seul rêve oui sa seule histoire oui (...)

et cette histoire de procession pas de réponse cette histoire de procession oui jamais eu de procession non ni de voyage non jamais eu de Pim non ni de Bom non jamais eu personne non que moi pas de réponse que moi oui ça alors c'était vrai oui moi c'était vrai (...)

que moi en tout cas oui seul oui dans la boue oui le noir (...) que moi oui seul oui avec ma voix oui (...) aplati sur le ventre oui dans la boue oui le noir oui là rien à corriger non les bras en croix (...) LE BRAS EN CROIX (...) C'EST ÇA MA VIE (...) JE POURRAIS CREVER (...) JE VAIS CREVER (...)" (152)

El largo y penoso peregrinar de los personajes beckettianos, de los Murphy, Watt, Molloy, Malone y de los personajes de Les Nouvelles no es más que un intento de regreso, de ser reintegra-

dos a un mundo anterior, del que formaron parte en otro tiempo y del que fueron apartados en contra de su voluntad o, por lo menos, sin su consentimiento. Ahora bien, la entrada en ese mundo de antaño sólo pueden hacerla por medio de una pérdida progresiva y constante de todos aquellos "ropajes prestados" que, como el personaje de La Fin, recibieron al ser arrojados de su "paraíso":

"En même temps que l'errance s'accentue, la dégringolade physique et la démission augmentent. Glissement de l'être et pacte avec les forces d'abandon: la chute et l'expansion aboutissent à l'immobilisation croissante et pour finir à la supination, vieux rêve devenu ici dure réalité (...) Deux nouvelles (Le Calmant et La Fin) s'achèvent sur l'image du personnage allongé à terre et n'en pouvant plus: au milieu de la foule dont il souhaite n'être pas piétiné, et dans le canot qui lui sert de chambre à réintégrer son monde, d'où il a chu (...) Il n'aura de cesse qu'il n'ait réintégré un abri semblable" (153)

A este propósito, cita L. Janvier las palabras del personaje de La Fin, en las que éste nos confiesa sus deseos de verse de nuevo encerrado y seguro en la "boîte" que será la embarcación de su postrer viaje:

"J'avais envie d'être à nouveau enfermé, dans un endroit clos, vide et chaud, avec de la lumière artificielle (...) J'étais bien dans ma boîte, je dois le dire". (154)

Encontramos aquí la imagen del "canot-cercueil", el cual, para el personaje de La Fin, como dice L. Janvier, "lui servira de peau jusqu'à ce que l'eau y monte et qu'il s'en aille soulevé et perdu par le flot, vers le large" (155). Bajo este simbolismo se esconde una doble imagen maternal: la del árbol y la del agua, ambas reunidas en el mítico "Todtenbaum":

"Pour bien interpréter le "Todtenbaum", l'arbre de mort, (nos advierte G. Bachelard) il faut se rappeler avec

C. G. Jung que l'arbre est avant tout un symbole maternel, on peut saisir dans le Todtenbaum une étrange image de l'emboîtement des germes. En plaçant le mort dans le sein de l'arbre, en confiant l'arbre au sein des eaux, on double en quelque manière les puissances maternelles, on vit doublement ce mythe de l'ensevelissement par lequel on imagine, nous dit C. G. Jung, que "le mort est remis à la mère pour être ré-enfanté".(156).

En este sentido y dentro de la hipótesis mitológica, según la interpretación de G. Bachelard, el féretro no sería la última embarcación, sino la primera, puesto que la muerte sería el primer viaje y no el último. De esta manera, en el teatro nuevo -como en la teoría bachelardiana- irían unidos el "complejo de Caron" y el "complejo de Ofelia", de los cuales dice G. Bachelard:

"ils symbolisent tous deux la pensée de notre dernier voyage et de notre dissolution finale. Disparaître dans l'eau profonde ou disparaître dans un horizon lointain, s'associer à la profondeur ou à l'infinité, tel est le destin humain qui prend son image dans le destin des eaux", (157)

Si damos crédito a la interpretación de Z. -el intérprete de los sueños de Ionesco, en su Diario- la "boîte" que viaja por el cosmos, en viaje interplanetario, en la que Ionesco se encuentra "casi en postura de feto" ("sentado, pero con las piernas estiradas, desnudo, pequeño") es una imagen arquetípica. La explicación que el intérprete da al autor del sueño es la siguiente:

"La angustia, en su sueño, proviene del hecho de que ha abandonado usted la Tierra. La Tierra, ya sabe usted lo que es: la madre." (158)

Es tan vivo el sentimiento de dependencia de la tierra por parte del Hombre, que la separación de ella -como la separación de la madre- produce un desorden o, como dice Ionesco, es la causa de una "enfermedad":

"Separación desconsolada de la madre (..) Separación desconsolada de la tierra". (159)

En este sentido, G. Durand subraya el parentesco etimológico indicado por Baudouin entre las palabras "mater-matrice-materia". (160)

Sin embargo, Ionesco, en otro lugar de su Diario manifiesta una clara oposición a la tierra, incluso una especie de terror, como si ésta se hallase más bien en los antípodas del cobijo y de la seguridad maternas:

"Para mí la tierra no es nutricia, es el lodo, es la descomposición, es la muerte que me espanta. Las bodegas, los interiores de las casas, son para los demás, nidos, refugios; para mí, son tumbas. Cuando sueño con el interior de una casa, la casa se hunde en la tierra húmeda. Es la descomposición, Es algo a lo que me opongo". (161)

No se trata de una contradicción, es simplemente la ambivalencia bachelardiana de la imagen. Ambivalencias, según Bachelard, "qui seules, peuvent nous libérer du réalisme". Se trata de la ambivalencia constitutiva de la dialéctica que es fundamental para la verdadera unidad poética; según V. Therrien:

"la véritable unité poétique doit être essentiellement dialectique, c'est-à-dire capable de concilier les contraires et même travaillée par le dynamisme d'une polémique (..) il faut que les antithèses se contractent en ambivalences". Bachelard nous a montré (..) qu'à son apogée toute image tend à se bloquer dans une métaphore apparemment contradictoire". (162)

El parentesco arriba indicado entre la relación "mater-matrice-materia" puede descubrirse en la imagen bachelardiana de la "pâte". Ya en su "Introduction" a L'eau et les rêves, habla G. Bachelard de la importancia de la imagen de la "pâte", como re-

sultante de la combinación del agua con la tierra:

"La pâte est alors le schème fondamental de la matérialité. Une notion même de matière est, croyons-nous, étroitement solidaire de la notion de pâte". (163)

La ausencia de la forma es lo que da a la pasta un valor eminentemente material. A este respecto, añade Bachelard:

"La pâte est un des schèmes fondamentaux du matérialisme (...) En effet, la pâte nous semble le schème du matérialisme vraiment intime où la forme est évincée, effacée, dissoute". (164)

La experiencia de "la liaison" entre el agua y la tierra, en el ambiente onírico del teatro nuevo evoca otra "liaison". Cuando el personaje se ve tumbado en el suelo, mezclado en el barro, derritiéndose y desintegrándose en él, el hombre deviene barro, el hombre se hace "pasta", sed transforma en pura materia, pierde la forma de hombre que tuvo. Cuando, como en el caso de Comment c'est, además de estar mezclado con el barro, se alimenta de él (165), la imagen del "hombre-barro" se desdobra en dos vertientes: el hombre es barro por la experiencia de la "liaison" y por la experiencia de la digestión, de acuerdo con el juego de palabras que permiten el latín y el alemán, como recordaba G. Bachelard como algo ya conocido:

"Der Mensch ist, was er iszt:  
l'homme est ce qu'il mange". (166)

Una característica del lodo es la viscosidad, puesta de manifiesto en este teatro al insistir sus autores en la forma en que se pega al cuerpo y particularmente a los pies y a las piernas de los personajes, impidiéndoles avanzar con normalidad. Comentando G. Bachelard el estudio existencialista de lo viscoso,

que hace Sartre en L'Être et le Néant, dice:

"L'auteur, travaillant en quelque sorte sur le motif (le visqueux), voit bien que la matière est révélatrice d'être, c'est-à-dire révélatrice de l'être humain": (167). (...)

"C'est une activité molle, baveuse et féminine d'aspiration, il (le visqueux) vit obscurément sous mes doigts et je sens comme un vertige, il m'attire en lui comme le fond d'un précipice pourrait m'attirer. Il y a comme une fascination tactile du visqueux. Je ne suis plus le maître d'arrêter le processus d'appropriation. Il continue". (167)

A través de esta idea del vértigo, tan característicamente sartriana, se enlazan de nuevo las imágenes de la tierra y las del agua. En efecto, en otro momento escribe G. Bachelard:

"L'être voué à l'eau est un être en vertige. Il meurt à chaque minute, sans cesse quelque chose de sa substance s'écroule". (168)

La razón de este vértigo es clara. El vértigo no está en el agua, ni en el barro, sino en nosotros puesto que en nosotros es en donde se abre el abismo:

"notre inconscient est comme creusé par un abîme imaginaire". (169)

Por esta razón, todos los elementos pueden provocar vértigo, porque "todos los elementos tienen su abismo", como dice G. Bachelard (170). Todas las "imágenes dinámicas" que G. Bachelard reúne en su capítulo "La psychologie de la pesanteur", apartado II, son "otras tantas variaciones de un tema dinámico antropológicamente fundamental": el tema de la caída. Utilizando una terminología freudiana, dice de estas imágenes:

"Et surtout, elles tendent à dramatiser la chute, à en faire un destin, un type de mort. Elles traduisent notre être de chute, notre être-devenant-dans-le-devenir-de-chute. Elles nous font connaître le temps foudroyant". (171)

Por debajo de esta relación entre los personajes del teatro nuevo y los "elementos, a través de la compleja diversidad de imágenes existente, puede descubrirse una tendencia inconsciente al punto de partida de sus existencias, una especie de regreso a su país natal, teniendo en cuenta, como dice G. Bachelard, que "le retour au pays natal (...) avec tout l'onirisme qui le dynamise, a été caractérisé par la psychanalyse classique comme un retour à la mère". (172)

Por otra parte, la fatiga que experimentan esa procesión de viejos personajes que discurren por las obras de este teatro y su misma tendencia al reposo, que manifiestan en distintas ocasiones, serían otras tantas maneras de exteriorizar aquellos deseos ocultos, inconscientes, de retornar a la madre, si es cierto que en todo lugar de reposo descansa un símbolo de maternidad (173).

Todo ese desfile de imágenes es una demostración de que en lo más profundo del espíritu humano residen unas fuerzas opuestas que luchan entre sí, lucha que constituye una amenaza para la existencia misma del Hombre. Este hecho, sin embargo, no es algo único dentro de la estructura del mundo, sino que constituye, sorprendentemente, una "...total adecuación con el orden del universo" (174), como dice Francisco J. Hernández, de donde resulta su verdadera realidad o, como diría Hegel, su verdadera dialéctica. En la estructura más elemental y primaria del universo existen unas fuerzas, unos "elementos" que se presentan como contrarios, pero de cuya fusión y compenetración parecen brotar los orígenes mismos del mundo y de la vida. Por otra parte, parece que se registra también una oposición manifiesta entre el "Yo" y el "no-Yo", entre el "Yo" y el mundo. Sin embargo, uno y otro parecen destinados a una meta común y a participar de una idéntica suerte: la caída en la Nada o la vuelta al punto

de partida. Para anular esta tendencia, en rebeldía con su misma estructura, se levanta en el Hombre el deseo de la inmortalidad; conjugándose ambas tendencias se da origen al volver a empezar. Solamente así concebida, la vida del Hombre podría tener razón de ser, solamente así podría ser concebida como auténtica y verdadera, dentro del mundo del teatro nuevo, de la misma manera que, dentro del monismo ideáista, el único criterio posible de verdad es la circularidad o el volver al punto de partida(175).

Este es el círculo que describe Beckett en uno de sus poemas -compuesto precisamente con motivo de la muerte de una prima suya-, partiendo de un hospital de Dublín y siguiendo el gran canal hasta regresar por los muelles de Liffey. No hay límite posible entre el punto de llegada y el punto de partida, como explica en Our Exagmination..., ya que en el gran círculo del mundo, "en último término, todo queda asimilado a Dios, Mónada universal o Mónada de las Mónadas". Si el hombre busca la transmutación es porque "toute transmutation est circulaire" y la razón de la circularidad es la carencia de fin.(176) La huida del fin resulta obsesiva para los personajes del teatro nuevo; la única manera de evitarlo les conduce, muchas veces, a precipitarse en él.



- (1) Cfr. E. Ionesco, Diario I, p. 107.
- (2) Cfr. E. Ionesco, Diario II, p. 268.
- (3) E. Ionesco, Le roi se meurt, en Théâtre IV, p. 62.
- (4) E. Ionesco, Op. cit., p. 67.
- (5) G. Bachelard, La psychanalyse du feu, pp. 19-20.
- (6) G. Bachelard, Op. cit., p. 183.
- (7) G. Bachelard, La psychanalyse de feu, p. 19.
- (8) G. Bachelard, Op. cit., pp. 34-35.
- (9) Saint Tobi, Eugène Ionesco ou A la recherche du paradis perdu, p. 114.
- (10) E. Ionesco, Diario I, p. 228.
- (11) E. Ionesco, Diario I, pp. 200-203.
- (12) E. Ionesco, L'Homme aux valises, pp. 12-13.
- (13) E. Ionesco, Op. cit., pp. 15-23.
- (14) Cfr. S. Beckett, Oh les beaux jours.
- (15) Vincent Therrien, La Révolution de Gaston Bachelard en critique littéraire. Ses fondements, ses techniques, sa portée, p. 174.
- (16) E. Ionesco, La soif et la faim, en Théâtre IV, p. 93.
- (17) G. Bachelard, La psychanalyse du feu, pp. 36-37.
- (18) S. Beckett, Oh les beaux jours, pp. 48-52.
- (19) S. Beckett, La Dernière Bande, pp. 22-23.
- (20) Cfr. E. Ionesco, Le piéton de l'air, en Théâtre III, p. 197.
- (21) Saint Tobi, Eugène Ionesco ou A la recherche du paradis perdu, p. 115.
- (22) E. Ionesco, La Cantatrice Chauve, en Théâtre I, p. 50.
- (23) Cfr. E. Ionesco, Théâtre III, p. 304.
- (24) Francisco J. Hernández, Ionesco, p. 91.
- (25) Cfr. Francisco J. Hernández, El teatro de Montherlant, p. 27.
- (26) V. Therrien, La Révolution de Gaston Bachelard en critique littéraire.... p. 174.
- (27) V. Therrien, Loc. cit.
- (28) E. Ionesco, L'Avenir est dans les oeufs, en Théâtre II, p. 228.
- (29) G. Bachelard, L'eau et les rêves, p. 129.

- (30) G. Bachelard, L'eau et les rêves, pp. 129-130.
- (31) S. Beckett, Cendres, en La Dernière Bande, pp. 41-45.
- (32) S. Beckett, Cendres, en Op. cit., p. 69.
- (33) G. Durand, Les structures anthropologiques de l'imaginaire, pp. 104-y 111.
- (34) G. Bachelard, L'eau et les rêves, pp. 139-140.
- (35) G. Bachelard, Op. cit., p. 138.
- (36) E. Ionesco, Victimes du devoir, en Théâtre I, p. 210.
- (37) E. Ionesco, Op. cit., p. 199.
- (38) E. Ionesco, Amédée ou comment s'en débarrasser, en Théâtre I, p. 287.
- (39) G. Durand, Les structures anthropologiques de l'imaginaire, p. 98.
- (40) V. Therrien, La Révolution de Gaston Bachelard en critique littéraire..., pp. 174-175.
- (41) G. Bachelard, La psychanalyse du feu, p. 158.
- (42) G. Bachelard, La flamme d'une chandelle, p. 58.
- (43) V. Therrien, Op. cit., p. 175.
- (44) E. Ionesco, Victimes du devoir, en Théâtre I, p. 219.
- (45) E. Ionesco, Loc. cit.
- (46) G. Bachelard, La psychanalyse du feu, pp. 95-96.
- (47) G. Bachelard, Op. cit., p. 169.
- (48) E. Ionesco, Victimes du devoir, en Théâtre I, pp. 196-199.
- (49) E. Ionesco, Op. cit., pp. 213-216.
- (50) V. Therrien, Op. cit., p. 176.
- (51) S. Beckett, Oh les beaux jours, p. 45.
- (52) E. Ionesco, La Vase, en Théâtre V, p. 258.
- (53) E. Ionesco, Op. cit., pp. 254-258.
- (54) V. Therrien, La Révolution de Gaston Bachelard en critique littéraire..., p. 179.
- (55) G. Bachelard, L'eau et les rêves, p. 133.
- (56) Cfr. G. Bachelard, La psychanalyse du feu.
- (57) Cfr. G. Bachelard, L'eau et les rêves, pp. 133-136.
- (58) E. Ionesco, L'Homme aux valises, pp. 94-95.
- (59) E. Ionesco, Diario I, p. 229.
- (60) G. Bachelard, L'eau et les rêves, pp. 75-77.

- (61) E. Ionesco, L'Homme aux valises, p. 96.
- (62) G. Bachelard, L'eau et les rêves, p. 68.
- (63) E. Ionesco, Amédée ou comment s'en débarrasser, en Théâtre I, p. 287.
- (64) G. Bachelard, Op. cit., pp. 65-66 y 71.
- (65) E. Ionesco, Op. cit., p. 288.
- (66) E. Ionesco, Op. cit., p. 298.
- (67) Cfr. E. Ionesco, Op. cit., pp. 318-319.
- (68) V. Therrien, La Révolution de Gaston Bachelard en critique littéraire..., p. 177.
- (69) V. Therrien, Op. cit., loc. cit.
- (70) E. Ionesco, Amédée ou comment s'en débarrasser, en Théâtre I, p. 317.
- (71) Cfr. V. Therrien, Op. cit., p. 176.
- (72) Cfr. E. Ionesco, L'Homme aux valises, p. 96.
- (73) Cfr. G. Bachelard, L'eau et les rêves, p. 67.
- (74) E. Ionesco, Loc. cit.
- (75) Cfr. Francisco J. Hernández, Ionesco, p. 82.
- (76) Cfr. E. Ionesco, Amédée ou comment s'en débarrasser, en Théâtre I, p. 332.
- (77) Cfr. E. Ionesco, La soif et la faim, en Théâtre IV, p. 97.
- (78) Cfr. E. Ionesco, Le piston de l'air, en Théâtre III, p. 155.
- (79) E. Ionesco, La Soif et la faim, en Théâtre IV, p. 97.
- (80) E. Ionesco, Le piston de l'air, en Théâtre III, p. 156.
- (81) Cfr. E. Ionesco, Op. cit., p. 155.
- (82) E. Ionesco, Loc. cit.
- (83) E. Ionesco, Op. cit., p. 161.
- (84) V. Therrien, La Révolution de Gaston Bachelard en critique littéraire, p. 180. Cfr. G. Bachelard, L'air et les songes, p. 192.
- (85) V. Therrien, Loc. cit.
- (86) Cfr. V. Therrien, Loc. cit. y G. Bachelard, La flamme d'une chandelle, p. 68.
- (87) G. Bachelard, L'air et les songes, p. 20.
- (88) V. Therrien, Op. cit., p. 181.
- (89) G. Bachelard, L'air et les songes, p. 15.

- (90) V. Therrien, La Révolution de Gaston Bachelard en critique littéraire..., pp. 183-184.
- (91) G. Bachelard, L'air et les songes, pp. 38-39.
- (92) G. Bachelard, Loc. cit.
- (93) G. Bachelard, Op. cit., p. 111.
- (94) E. Ionesco, Le piston de l'air, en Théâtre III, p. 126.
- (95) E. Ionesco, Op. cit., pp. 95 y 150-156.
- (96) G. Durand, Les structures anthropologiques de l'imaginaire, pp. 138 y 141.
- (97) E. Ionesco, Op. cit., pp. 159-161.
- (98) E. Ionesco, Op. cit., pp. 163-197.
- (99) Cfr. G. Bachelard, La terre et les rêveries de la volonté, p. 380.
- (100) G. Durand, Les structures anthropologiques de l'imaginaire, p. 152.
- (101) G. Durand, Op. cit., p. 162.
- (102) Cfr. E. Ionesco, Le piston de l'air, en Théâtre III, p. 166-169.
- (103) Cfr. E. Ionesco, Op. cit., p. 196.
- (104) Cfr. E. Ionesco, Op. cit., pp. 169-185.
- (105) Cfr. G. Durand, Op. cit., p. 162.
- (106) E. Ionesco, Le piston de l'air, en Théâtre III, p. 197.
- (107) E. Ionesco, Loc. cit.
- (108) E. Ionesco, Op. cit., pp. 198 y 151.
- (109) Cfr. E. Ionesco, Op. cit., p. 197.
- (110) Cita de G. Bachelard, en L'eau et les rêves, p. 83.
- (111) Cfr. E. Ionesco, Le roi se meurt, en Théâtre IV, pp. 72-74.
- (112) C. G. Jung, citado por G. Bachelard, en L'eau et les rêves, p. 100.
- (113) G. Durand, Les structures anthropologiques de l'imaginaire, p. 268.
- (114) S. Beckett, La Dernière Bande, p. 19.
- (115) S. Beckett, Cendres, en La Dernière Bande, p. 38.
- (116) S. Beckett, Cendres, en Op. cit., pp. 39-40.
- (117) G. Bachelard, L'eau et les rêves, p. 156.
- (118) G. Bachelard, Op. cit., p. 157.



- (119) S. Beckett, Cascando, en Comédie et actes divers, pp. 56-60.
- (120) S. Beckett, Dis Joe, en Comédie et actes divers, pp. 89-91.
- (121) S. Beckett, Fin de partie, p. 38.
- (122) S. Beckett, Op. cit., pp. 46-47.
- (123) E. Ionesco, Les Chaises, en Théâtre I, p. 178.
- (124) G. Durand, Op. cit., p. 296.
- (125) E. Ionesco, L'Homme aux valises, p. 95.
- (126) E. Ionesco, Op. cit., p. 10.
- (127) E. Ionesco, Op. cit., pp. 10-11.
- (128) G. Bachelard, L'eau et les rêves, p. 83.
- (129) G. Bachelard, Op. cit., p. 85.
- (130) G. Bachelard, La terre et les rêveries du repos, p. 98.
- (131) S. Beckett, D'un ouvrage abandonné, en Têtes mortes, p. 9.
- (132) S. Beckett, Op. cit., pp. 10-11.
- (133) S. Beckett, Op. cit., pp. 13-14.
- (134) G. Durand, Les structures anthropologiques de l'imaginaire, pp. 82.
- (135) G. Durand, Op. cit., pp. 83 y 296.
- (136) S. Beckett, D'un ouvrage abandonné, en Têtes mortes, p. 11.
- (137) S. Beckett, Op. cit., p. 27.
- (138) Cfr. E. Ionesco, La Vase, en Théâtre V, pp. 256-258.
- (139) Cfr. S. Beckett, Malone meurt, p. 82.
- (140) Cfr. S. Beckett, Op. cit., pp. 106-108.
- (141) Cfr. A. Adamov, La Parodie, en Théâtre I, p. 43.
- (142) S. Beckett, Tous ceux qui tombent, p. 12.
- (143) S. Beckett, Loc. cit.
- (144) L. Janvier, Pour Samuel Beckett, p. 133.
- (145) R. N. Coe, Qué ha dicho verdaderamente Beckett, p. 105.
- (146) S. Beckett, Comment c'est, p. 11.
- (147) S. Beckett, Op. cit., pp. 88 y 117.
- (148) L. Janvier, Pour Samuel Beckett, p. 134.
- (149) S. Beckett, Comment c'est, pp. 19-20.
- (150) L. Janvier, Pour Samuel Beckett, p. 140.
- (151) E. Ionesco, La Vase, en Théâtre V, pp. 248-249.

- (152) S. Beckett, Comment c'est, pp. 175-176.
- (153) L. Janvier, Pour Samuel Beckett, pp. 46-47.
- (154) S. Beckett, La Fin, citas de L. Janvier, en Op. cit.,
- (155) L. Janvier, Loc. cit.
- (156) G. Bachelard, L'eau et les rêves, pp. 99-100.
- (157) G. Bachelard, Op. cit., pp. 100 y 18.
- (158) E. Ionesco, Diario I, pp. 91-94.
- (159) E. Ionesco, Diario I, p. 99.
- (160) Cfr. G. Durand, Les structures anthropologiques de l'imaginaire, p. 114.
- (161) E. Ionesco, Diario I, p. 229.
- (162) V. Therrien, La Révolution de Gaston Bachelard en critique littéraire..., pp. 54-56 y Cfr. G. Bachelard, La psychanalyse du feu, p. 180.
- (163) G. Bachelard, L'eau et les rêves, p. 19.
- (164) G. Bachelard, Op. cit., p. 142.
- (165) Cfr. S. Beckett, Comment c'est, p. 11.
- (166) Cfr. G. Bachelard, La terre et les rêveries de la volonté, p. 124.
- (167) J.-P. Sartre, L'Être et le Néant, p. 700, cita de G. Bachelard, en La terre et les rêveries de la volonté, p. 115.
- (168) G. Bachelard, L'eau et les rêves, p. 9.
- (169) G. Bachelard, La terre et les rêveries de la volonté, p. 351.
- (170) G. Bachelard, Op. cit., p. 352.
- (171) G. Bachelard, Op. cit., p. 353.
- (172) G. Bachelard, Op. cit., p. 121.
- (173) Cfr. G. Bachelard, Op. cit., p. 124.
- (174) Francisco J. Hernández, El teatro de Montherlant, p. 31.
- (175) A. Kojève, La dialéctica del Amo y del Esclavo en Hegel, p. 44.
- (176) Cfr. G. Croussy, Beckett, pp. 53-54.

111

C A P I T U L O   S E G U N D O :

E L   H O M B R E   F R E N T E   A   L O S   " O T R O S "

## II.- EL HOMBRE FRENTE A LOS "OTROS".

### 1.- LA DIALECTICA DEL AMO Y EL ESCLAVO.

Uno de los temas más generales, dentro del teatro nuevo, es el de las relaciones "maître-esclave". El tema se presenta bajo múltiples formas de dominio y sumisión, pero vamos a tratar de agruparlas bajo unos conceptos comunes, con objeto de reconocerlas y desvelarlas más fácilmente.

Encontramos, en efecto, una tiranía del dinero o de las riquezas, bajo cuya influencia el binomio "maître-esclave" equivale al binomio "rico-pobre". Dentro de esta tiranía se encuadran, como veremos, las parejas beckettianas Hamm-Clov en Fin de partie y Pozzo-Lucky en En attendant Godot, la relación genética Madame-Les Bonnes en Les Bonnes y el mundo de Paolo Paoli -con los Hulot-Vasseur, l'Abbé, Stella, Madame de Saint Sauveur- frente al mundo de Marpeaux -el propio Marpeaux y su mujer Rose- en Paolo Paoli, de Adamov. Creemos importante precisar desde ahora que no tratan estos autores de hacer ningún tipo de sátira social, como ellos mismos han indicado expresamente en repetidas ocasiones(1). Estas situaciones no constituyen para ellos más que una forma de tiranía, utilizada por ellos como procedimiento para reflejar la condición del Hombre como tal.

Otra forma de tiranía será la ejercida conjuntamente por el poder y el sexo: bajo este concepto se desarrolla el proceso avasallador y déspota del Profesor frente a la Alumna en La Leçon y las ceremonias o representaciones de las "Tres Figuras" en la casa de prostitución, protegida por el "Gran Macho" -El Jefe de Policía- y dirigida por la "Gran P..." -unas veces, como Madame Irma, otras veces, como La Reine- en Le Balcon, de J. Genet.

No menos importante es la tiranía racial, con todo el odio



y recelo que experimentan recíprocamente los Blancos y los Negros, expresados en los sacrificios rituales y mágicos del mundo negro, como primer intento de una regeneración soñada, en Les Nègres o contenidos en el miedo de unos Blancos pertenecientes a una sociedad cada vez más precaria, amenazada por la paranoia y la esquizofrenia, en La politique des restes. La tiranía racial no se limita solamente a Blancos y Negros, sino que se ejerce sobre otras razas, como la judía que es objeto de una persecución especial en Tous contre tous, la raza amarilla, por estar circunscrita a países menos desarrollados que los occidentales en Paolo Paoli o la raza árabe que sufre la opresión de los colonos por un lado y padece el sometimiento militar por otro, en Les Paravents.

Existe, asimismo, una tiranía política, capaz de esclavizar al ciudadano como cualquier "señor" pudiera hacerlo respecto de su "siervo". En este caso se encuentra Le Militant, en La grande et la petite manoeuvre, influenciado por las mismas teorías y las mismas esperanzas que la Mère Pipe prometía al pueblo, en Tueur sans gages. Los líderes políticos privarán a los oprimidos del pueblo de la última libertad que les quedaba: la libertad soñada. Para lograr sus objetivos, la tiranía política dispondrá de un aparato represivo que constituirá, a su vez, otra forma de tiranía: la tiranía policíaca. Esta se verá, por una parte, sometida ciegamente a la primera, de la que se convertirá en una verdadera víctima a la vez que, por otra parte, ejercerá un despiadado dominio sobre los individuos y las clases más humildes y necesitadas, como ocurre en Victimes du devoir, en Le Balcon y en La grande et la petite manoeuvre.

Al mismo tiempo, encontramos una verdadera tiranía social: unas veces está motivada por derivaciones políticas en las que el individuo pierde su personalidad en aras de una enfermiza masificación u obsesión colectiva, como en Rhinocéros y en Le Maître, otras veces se encuentra bajo el montaje de una verdadera tiranía de la empresa capitalista, como ocurre en Le Ping-pong.

Genet nos ofrece, incluso, una extrema forma de tiranía que él, mejor que nadie, nos podía ofrecer: la tiranía en el crimen. De acuerdo con la estructura de las obras genetianas, el más fuerte es también el más bello y el dotado de mayor poder sexual, pero simultáneamente debe ser el número uno en el orden del crimen. "Boule de Neige" y "Yeux-Verts", como máximos representantes del crimen, ejercen su tiranía -no sin la complacencia de las propias fuerzas policíacas- en el mundo de los reclusos. Estos se sentirán esclavizados por aquéllos no sólo porque son más fuertes y poderosos, sino también porque experimentarán hacia ellos una irresistible inclinación sexual que los llevará a su emulación, hasta sentirse "dans la peau de l'autre", como le ocurriera, en su día, al mismo Yeux-Verts, en Haute Surveillance.

Por otra parte, dada la influencia ejercida por la dialéctica hegeliana de la relación "maître-esclave" en las teorías sociopolíticas y filosóficas del mundo moderno, cuya influencia ha penetrado, sin duda, en el campo mismo de la literatura, trataremos de poner de manifiesto las vinculaciones existentes entre la doctrina del filósofo y la conducta adoptada por los "amos" y los "esclavos" dentro del teatro nuevo. Para ello, consideramos oportuno extendernos más ampliamente en este capítulo -sin las pretensiones de hacer un resumen de la doctrina hegeliana- insistiendo sobre las bases que han de servirnos para entender mejor el comportamiento de nuestros personajes y poder separar, al mismo tiempo, este comportamiento de las derivaciones sociopolíticas que propugna el idealismo alemán.

Aquellas parejas que se encuentran bajo la relación dialéctica "maître-esclave", pero que se hallan unidas, al mismo tiempo, por vínculos familiares, por incidir en ellas motivaciones especiales, serán objeto de estudio en un capítulo aparte que titulamos "Las Relaciones Familiares".

Si consideramos al hombre situado en la génesis de la dialéctica hegeliana del amo y del esclavo, lo vemos en un estadio

primero correspondiente al nivel de la "Conciencia" -"Bewustsein"- momento que podría corresponder al de la aparición de los "narradores" de la Trilogía beckettiana -los Molloy, Malone, L'Innomable- y momento que, por otra parte, no difiere esencialmente de un estadio puramente animal.

De alguna manera, podría corresponder ese momento al primer "asombro de ser", descrito por Ionesco, o a la experiencia primera que confiesa Adamov, en L'Aveu, ambas experiencias antes comentadas:

"¿Qué ocurre aquí? Lo primero que sé es que soy, Pero, quién soy? Todo lo que sé de mí es que sufro. Y si sufro es porque en el origen de mí mismo hay mutilación, separación. Estoy separado. ¿De qué? No lo sé, Pero estoy separado."(2)

No obstante, en este sentimiento de separación de Adamov va implícito ya un Deseo o una Apetencia: el de evitar la separación.

Por su parte, Ionesco lo consideraba como una enfermedad:

"Se dirá que mi enfermedad arranca del hecho de que estoy separado de mí mismo."(3)

En el puro sentimiento "de sí" el Hombre era el objeto y no el sujeto, como se mostraba a sí mismo en cuanto acto de conocer. Por esa Apetencia o Deseo -"Begierde"- el Hombre vuelve del objeto hacia sí mismo y se revela como un Yo distinto y opuesto a un no-Yo. En este sentido se puede decir, con Kojève, que "el Yo (humano) es el Yo de un, o del, Deseo".(4)

En los primeros momentos de Malone, después de un "síncope" que le hizo perder, con la memoria, el recuerdo de sus días pasados, aparece el "sujeto cognoscente", ocupado en la contemplación de sí mismo frente a un mundo exterior:

"Situation présente. Cette chambre semble être à moi. Je

ne m'explique pas autrement qu'on m'y laisse. Depuis le temps. A moins qu'une puissance quelconque le veuille (...) J'ai peut-être hérité de chambre à la mort de la personne qui y était avant moi (...) toujours les bruits paisibles de l'homme en liberté (...) Je ne me rappelle pas comment j'y suis arrivé. Dans une ambulance peut-être, un véhicule quelconque certainement. Je m'y suis trouvé un jour dans le lit. Ayant sans doute perdu connaissance quelque part, je bénéficie forcément d'un hiatus dans mes souvenirs.." (5)

El despertar de Molloy parece calcado sobre el anterior:

"Je suis dans la chambre de ma mère. C'est moi qui y vis maintenant. Je ne sais pas comment j'y suis arrivé. Dans une ambulance peut-être, un véhicule quelconque certainement. On m'a aidé. Seul je ne serais pas arrivé. Cet homme qui vient chaque semaine, c'est grâce à lui peut-être que je suis ici (...) ils sont plusieurs, paraît-il" (6)

El protagonista de L'Innomable -obra publicada un año después de Malone meurt y dos después de Molloy- aparece debatiéndose todo el tiempo en una situación parecida:

"Où maintenant? Quand maintenant? Sans me le demander. Dire je. Sans le penser. Appeler ça des questions, des hypothèses" (7)

Así empieza la obra. Inmediatamente se da cuenta el narrador de que está solo y se promete una compañía: para empezar, unos muñecos. Luego, serán los mismos Molloy, los Malone, todos los protagonistas que nacieron a partir de Murphy. Más adelante, será su misma voz la que verá personificada en Mahood.(8)

Los interrogantes con que se nos presenta el protagonista de L'Innomable coinciden con la "stupéfaction" del viejo ionescuiano, arriba comentada:

"qu'est-ce que tout cela?", puis je me réveillais de ma stupeur: Qui étais-je? et ce fut une stupeur nouvelle de

me regarder moi-même". (9)

Pero, como en el anterior testimonio de Adamov, en los primeros interrogantes de Ionesco, aparece ya la relación al "Otro", puesto en evidencia en aquel "sentiment de la menace" que atemorizaba al personaje ionesquiano. (10)

Por esta razón, si en el grado de conocimiento -Conciencia- el hombre había permanecido en una quietud pasiva, por medio de la "Begierde" -en cuanto que es deseo de unir o asimilar el objeto- el hombre adquiere la "Un-ruhe" (In-quietud). No hay posibilidad de unión -o de satisfacción del Deseo- si no es por la "acción" ("Tun"). Y como quiera que toda asimilación supone la destrucción o transformación del objeto, toda acción asimiladora será "negatriz". (11)

Ahora bien, para que el Yo del Deseo no sea un Yo puramente animal, sino humano, para que haya "Autoconciencia" "Selbstbewusstsein", será necesario que el Deseo conduzca a otro Deseo, tomado en tanto que Deseo. Este será el caso de los "amos", como veremos más adelante.

El Deseo del Yo, en cuanto tal, supone un vacío que no será colmado sino por la satisfacción del Deseo que únicamente puede tener lugar por la transformación (destrucción) y "asimilación" del no-Yo deseado. A este respecto, dice Kojève, comentando la doctrina de Hegel:

"El Yo creado por la satisfacción activa de tal Deseo tendrá la misma naturaleza que las cosas sobre las cuales lleva ese Deseo: será un Yo "cosificado", un Yo solamente viviente, un Yo animal. Y ese Yo natural, función de un objeto natural, no podrá revelarse a él mismo y a los otros sino en tanto que Sentimiento de sí. No llegará jamás a la Autoconciencia." (12)

Para que se llegue al grado de la Autoconciencia es imprescindible la acción del Yo. Esto es capital en la doctrina hege-

liana y es decisivo para algunos personajes del teatro nuevo, particularmente para los de Genet, como veremos seguidamente, ya que cifran su ser en su devenir. La razón parece clara:

"puesto que el Deseo se realiza en tanto que acción negadora de lo dado, el ser mismo de ese Yo será la acción (...) el ser mismo de ese Yo será devenir, y la forma universal de ese ser no será espacio sino tiempo. Su permanencia en la existencia significará entonces para ese Yo: "no ser lo que es (en tanto que ser estático y dado, en tanto que ser natural, en tanto que "carácter innato") y ser (es decir, devenir) lo que no es" "(13).

Por consiguiente, según la filosofía de Hegel, en su mismo ser el Yo es devenir, es dejar su ser dado por un nuevo ser elegido, y en ese devenir estará precisamente su libertad (frente a la inmovilidad de la realidad dada) y su historicidad (con relación a sí mismo). Esta es precisamente la libertad que buscan los personajes genetianos, como Claire y Solange, en Les Bonnes, como Lefranc, en Haute Surveillance, como los Negros, en Les Nègres, como las "Tres Figuras" y el mismo Roger, en Le Balcon, desde el momento en que no pueden conformarse con lo que son, con el ser que les ha sido "dado", con su ser de proscrito, sino que quieren "escoger" el que habrá de ser su verdadero ser: su ser libre. Su verdad está en su devenir, en su "soñar". Este es el motivo por el que estos personajes encajan tan perfectamente en una filosofía existencialista como la de Sartre, la actitud de los cuales aparece claramente razonada en Saint Genet, comédien et martyr, del filósofo francés.(14).

Por otra parte, si el Deseo humano en cuanto que humano es inconcebible sin otro Deseo, la realidad humana es esencialmente social. Y como quiera que estas condiciones deben darse en los distintos Deseos humanos, existirá una mutua interacción de Deseos que constituirá la realidad social. El Deseo humano, pues, a diferencia del deseo animal, no puede dirigirse hacia un objeto real, "cosificado", sino sobre otro Deseo. En este sentido, puede decirse que "la historia humana es la historia de los De-

seos deseados".(15)

Dentro del mundo cerrado de Les Bonnes -para citar una obra-, Madame necesita verse servida por las criadas aunque las humille y las desprecie -esto también forma parte de su "papel"- a la vez que las criadas, a través de su aceptación primera de la condición que les ha sido dada y una vez que hayan tocado fondo en la aceptación de esa condición, podrán traspasar los límites de la misma y ver realizada, a su manera, la esperanza de su liberación. Esta es la liberación que vio Solange y la que pudieron ver, entre otros, los Negros, los Lefranc, los Lucky, los Clov. Por otra parte, dentro de la misma producción genética, toda la razón de ser de la "maison d'illusions" de Madame Irma era proporcionar, aunque fuese momentáneamente y bajo unas apariencias engañosas, esa liberación soñada. Se dice que de ilusión también se vive; lo importante es que toda vida encierra una realidad. Stella, la mujer de Paolo Paoli, sabía que llevar una pluma en el sombrero, en el fondo, era algo falso, pero sabía, al mismo tiempo, que poseía una verdad, y no solamente porque fomentase sus sueños y su imaginación femenina, sino porque el contacto de la pluma, en la sensación del frío y en la del calor, poseía una especial "attirance".(16)

Una diferencia radical aparece, de inmediato, entre el Deseo humano y el puramente animal: si para el animal el valor supremo estriba en la conservación de su vida, para el individuo (humano) estará precisamente en arriesgar la vida animal en favor de su Deseo humano. Desde este momento el hombre tendrá la prueba de que es hombre, se "reconocerá" a sí mismo como hombre y se hará reconocer por "los otros" como tal, con el riesgo de su vida, con una lucha a muerte; es decir, que la Autoconciencia nacerá a partir del riesgo de la vida por el enfrentamiento con otro Deseo.

Partiendo, pues, del estado de "Begierde" (Deseo), ese Deseo deviene "Reconocimiento" ("Anerkennen") que es necesariamente "Acción" -"Tun"-. El hombre que se detiene -en la vida o en la muerte- en el estado de "Begierde" sigue dependiendo de la Natu-

raleza, permanece en un estado de "hombre animal", no es individuo, ni libre, ni histórico. (17)

Si el ser humano se constituye por el enfrentamiento de, por lo menos, dos Deseos, cada uno de los seres humanos a que pertenezca cada Deseo debería arriesgar su vida para llegar al "Reconocimiento". Esto lleva inevitablemente a una lucha a muerte -la muerte de uno o de ambos contendientes-. Pero, en este caso -tanto si mueren ambos como si muere uno solo- el "Reconocimiento" por parte del Otro es imposible. La solución estará no en la muerte física del Otro, sino en su "supresión dialéctica". Hamm quiere eliminar a Clov, matándolo de hambre, haciéndolo sufrir, porque lo odia y porque si viviese con otros medios o en otras circunstancias, podría "desear" vivir como "amo", aunque se tratase de un "deseo" emanado desde el fondo de su impotencia, como confesara el "esclavo" Marpeaux, cuando dijo a Hulot-Vasseur, "on désire bien des choses qu'on ne peut pas avoir" (18). Este es el motivo por el que otro "amo", Sir Harold, no podía ver bien que Saïd hiciese pequeños ahorros o intentase pasar a Francia, con objeto de ganar más dinero (19). Pero, la réplica del criado Clov no se hace esperar: "alors nous mourrons". Entonces Hamm, que no quiere morir, cambia de parecer: lo hará sufrir, pero no lo matará: "je te donnerai juste assez pour t'empêcher de mourir. Tu auras tout le temps faim". (20) Es decir, lo que tratará de hacer Hamm, como los otros "amos", será "someter" a su criado, es decir, "suprimirlo dialécticamente".

Esto consiste, según Hegel, en la negación efectuada por la conciencia

"la cual supera de tal modo que mantiene y conserva lo superado, sobreviviendo con ello a su llegar a ser superada". (21)

Según la versión de Kojève, la "supresión dialéctica" es la que



"suprime de tal modo que ella guarda y conserva la entidad suprimida y por eso mismo sobrevive en el hecho-ser-suprimida",

es decir,

"suprimir dialécticamente quiere decir: suprimir conservando lo suprimido, que es sublimado en y por esta supresión que conserva o esta conservación que suprime(..) De nada sirve al hombre la lucha para matar a su adversario. Debe suprimirlo "dialécticamente". Es decir, debe dejarle la vida y la conciencia y destruir sólo su autonomía. No debe suprimirlo sino en tanto que se le opone y actúa contra él. Dicho de otra manera, debe someterlo".  
(22)

Dentro de los personajes beckettianos, a diferencia de lo que ocurría en el despertar de Molloy, de Malone y del protagonista de L'Innomable, Hamm sale de su sueño investido ya de las características del verdadero señor. En efecto, desde sus primeros bostezos, mezclados con sus primeras palabras, nos demuestra que es el "señor" indiscutible, ya que aparece, desde el primer momento, revestido del egoísmo que confieren el poder y el dominio de los demás:

"A- (bâillements- à moi. (Un temps) De jouer." (23)

Como otro Hamm, Yeux-Verts, desde el primer momento de la obra, se presenta como señor y dominador frente a sus subordinados y dominados. Yeux-Verts, en efecto, no es sólo el juez ante las disensiones de Lefranc y Maurice, sino el que impone su voluntad y el que se hace obedecer de inmediato por los otros dos:

"YEUX-VERTS (doucement): Vous êtes fous! Vous êtes deux fous. Moi, d'un seul coup de poing je vous calme, je vous allonge sur le ciment (A Lefranc) Une seconde de plus et Maurice y passait. Méfie-toi de tes mains,

Jules. Ne joue pas les terreurs et ne cause plus du nègre.

LEFRANC (violent): C'est lui...

YEUJ-VERTS (sec): C'est toi (Il lui tend un papier) Continue la lecture."(24)

Esta es también la presentación de Le Père, desde sus primeras palabras, como "amo" consumado, frente a otros amos fracasados:

"LE PERE: Ils n'ont qu'à faire comme moi, tous comme moi! Est-ce qu'il y a de remue-ménage dans la maison? Est-ce qu'il y a des mécontents?." (25)

Desde el primer momento, Hamm deja bien sentado que todos los "humanos" existentes están por debajo de él; incluidos aquéllos que de alguna manera, como ocurre con sus progenitores, podrían estar por encima. Estos, ante Hamm, ocupan el mismo lugar que el perro quien, más que la categoría de "animal", desempeña en este caso la categoría de "cosa" -puesto que se trata de un perro de felpa (26)-. No se olvide que el relegar al "siervo" a la categoría de "cosa" es fundamental en la dialéctica del amo y del esclavo(27). En este sentido hay que interpretar las palabras de otro "amo", de Pozzo, según las cuales su "siervo" Lucky tiene menos dignidad que algunos perros.(28)

Los padres de Hamm están privados de su libertad, encerrados en sendos cubos de basura -en los mismos cubos de basura en los que se veía arrojado Johnnie Brown por las palas de los Negros, como si se tratase de un "resto" más, una vez esclavizado y dominado por ellos.(29)-, ante los ojos del hijo, convertido en "amo". Los padres dependen ahora del hijo para subsistir, deben obedecerle y, por si fuera poco, como verdadera demostración de su dominio, son torturados por él; en una palabra, le están "sometidos", en el más puro sentido hegeliano, como se deduce de las palabras de Hamm:

"HAMM (...) Peut-il y a- (bâillements) -y avoir misère plus... plus haute que la mienne? Sans doute. Autrefois. Mais aujourd'hui? (Un temps) Mon père? (Un temps) Ma mère? (Un temps) Mon...chien? (Un temps) Oh je veux bien qu'ils souffrent autant que de tels êtres peuvent souffrir." (30)

El resentimiento y los deseos de revancha que experimentaba Hamm respecto de sus progenitores son los mismos que siente otro personaje beckettiano:

"aller en enfer (...) et là qu'ils me voient de là-haut et m'entendent, ça pourrait lui couper la chique à leur félicité". (31)

Para llamar a su criado Clov, lo hace Hamm por medio de silbidos (32): éste es, en efecto, el procedimiento utilizado para llamar a los perros. En otro momento, veremos cómo Pozzo, a su vez, dirige los movimientos de su siervo Lucky con la terminología usada para gobernar a las caballerías.

La condición de siervo de Clov, en la obra, no ofrece lugar a dudas. Ya es significativo que las primeras palabras que Hamm le dirige sean terriblemente humillantes y que la primera orden que le da sea precisamente, para que le preste los cuidados personales:

"HAMM (...) Tu empestes l'air! (Un temps) Prépare-moi, je vais me coucher." (33)

Son éstas las mismas órdenes que Le Père dirige a su servidor Berne, cuando quiere que prepare su baño. No consiente que lo prepare L'Adjoint, sino Berne personalmente que, además, debe hacerlo con rapidez y mejor que el día anterior:

"LE PERE: Berne, je veux mon bain. Faites couler l'eau... tout de suite!

BERNE (A l'Adjoint): Vas-y, mon petit!

LE PERE: Non, pas lui, vous! Il ne pourra pas.. Il faut le régler...(Criant) Qu'attendez-vous? (...)  
Pas comme hier! pas si tiède! (...) Vite, Mathilde cours leur dire (...)" (34)

Son las mismas órdenes, y con las mismas exigencias de rapidez que Berne, una vez transformado en "amo", transmitirá a su nueva "criada", Mathilde:

"BERNE (geignant): J'ai froid. Fais-moi ma tisane, fillete. Vite, bien vite! (...)  
Alors, cette tisane, ma petite fille, ça vient?". (35)

Son, asimismo, las mismas órdenes -y curiosamente acompañadas de las mismas exigencias de rapidez- que Claire, en su papel de Madame y con el lenguaje revestido del cinismo típico de los personajes genetianos, dirige a su criada, en el papel de Claire:

"CLAIRE (...) Sors. Et remporte tes crachats! Mais cesse! (...) Et surtout ne te presse pas, nous avons le temps. Sors!." (36)

Por otra parte, el empeño de humillar a la criada por parte de Madame, al recordarle el mal olor que se le ha pegado de la cocina

"Tout, mais tout! ce qui vient de la cuisine est crachat"  
(...)  
vous sentez le fauve"(37)-,

recuerda el anterior empeño de Hamm, al echar en cara a su criado Clov el mal olor que despedía, sin tener en cuenta que, aparte de atenderle personalmente, se pasaba el día en la cocina como las criadas de Madame y tenía la misma misión que ellas: la

de cocinar y fregar. La suciedad y el mal olor -y en Genet incluso la miseria- son notas distintivas del "esclavo" (38): La Vamp y Le Missionnaire de Les Paravents están ambos de acuerdo:

"LA VAMP: C'est que plus ils sont sales plus je suis propre. Qu'ils prennent sur eux tous les poux du monde.

LE MISSIONNAIRE:(..) ils se retirent de nous, emportant avec eux et sur eux, comme des trésors, toutes leurs misères, leurs hontes, leurs croûtes...(..) Ce qui était détritus, ils l'emportent. Ils nous ont passé au peigne fin." (39)

Tanto Leïla como Saïd, los dos esclavos más pobres y desgraciados de la obra, huelen mal, incluso para los mismos árabes (40).

Cuando Clov observe el empeño de Hamm en torturarlo, de manera que sufra hambre constantemente, el criado no intenta rebelarse. El sabe bien -como lo sabe Lucky- que éstas son las reglas del "juego" y que no hay otro juego posible. Pero, hay que señalar otra circunstancia: a Clov no le bastará con sufrir de manera resignada. Deberá sentirse agradecido a su señor -como otro Marpeaux, respecto de Paolo Paoli (41)- porque éste no quiso matarlo de hambre. Además, en el caso concreto de Clov, será también misión del "siervo" asegurar a Hamm su pervivencia no sólo física sino también en su condición de "señor", persiguiendo a muerte todo rastro de vida posible -todo lo que constituya un peligro para el amo-. Clov, a la vez que siervo, será también un exterminador.

De esta manera, en la lucha, o al final de la lucha, entre aquellos dos Deseos hegelianos, es necesario llegar a dos comportamientos humanos distintos: el que sostiene el riesgo de su vida hasta el final -o está dispuesto a sostenerlo- y el que renuncia a este riesgo por miedo al otro -que es lo mismo que el miedo a la muerte-. Desde este momento abandonará su Deseo por el Deseo del otro, es decir, "reconocerá" al otro sin ser

"reconocido" por el otro, o lo que es lo mismo, dependerá del otro y estará supeditado al Deseo del otro. Ahora bien, esto es reconocer al otro como "Amo" y reconocerse a sí mismo y dejarse reconocer por el otro como "Esclavo". Si todo Deseo conduce a este enfrentamiento, la condición de todo hombre llevará siempre consigo una condición de Amo o una condición de Esclavo. Kojève resume el pensamiento de Hegel con estas palabras:

"En un estado naciente, el hombre no es jamás hombre simplemente; es siempre, necesaria y esencialmente Amo o Esclavo...la sociedad, por lo menos en su origen, no es humana sino a condición de implicar un elemento de Dominio y un elemento de Esclavitud..."(42)

Ionesco lo expresaba más sucintamente todavía:

"Hay algunos dominantes, todos los demás son dominados.." (43)

Desde este momento, la Autoconciencia ha pasado del grado de la simple "certeza de sí misma de ser para sí" -anterior a la lucha- a la "verdad en la otra y en ella misma", como dice Hegel (44). Antes de la lucha, cada una de las que se consideran Autoconciencias para sí posee la certeza de sí misma, pero no la certeza de la otra -puesto que no se presenta la una a la otra todavía como Autoconciencia o como puro ser para sí, ya que esto será el resultado de la lucha- y, por consiguiente, al no poseer la certeza de la otra, tampoco puede poseer la verdad de sí misma, fruto de su "ser independiente" y de su "ser reconocido". Hegel lo expresa de esta manera:

"Cada una de ellas está bien cierta de sí misma, pero no de la otra, por lo que su propia certeza de sí no tiene todavía ninguna verdad, pues su verdad sólo estaría en que su propio ser para sí se presentase a ella como objeto independiente o, lo que es lo mismo, en que el objeto se presentase como esta pura certeza de sí mismo. Pero, según el concepto del reconocimiento, esto sólo es posible si el otro objeto realiza para él esta pura

abstracción del ser para sí, como él para el otro, cada uno en sí mismo, con su propio hacer y, a su vez, con el hacer del otro." (45)

En otras palabras, la necesidad del "reconocimiento" para llegar a la "verdad de sí mismo", consiste en que la sola certeza-subjetiva de sí mismo no revela todavía una entidad objetivamente o universalmente reconocida; la idea que se tiene de sí mismo puede ser falsa, ilusoria, etc.; es necesario, pues, que la conciencia -subjetiva- recupere de la realidad exterior -objetiva- la misma idea que ella se había hecho de sí misma; es necesario que la certeza que ella tiene de sí sea también una certeza para otras realidades distintas de ella misma(46).

De esta manera pues, según Hegel, por una parte "cada extremo (es decir, cada Autoconciencia) es para el otro el término medio (que consiste en el reconocimiento mutuo y recíproco) a través del cual es mediado y unido consigo mismo...". Las dos Autoconciencias "se reconocen como reconociéndose mutuamente".(47). Pero, por otra parte, el hombre que desea ser reconocido por otro, no desea reconocer a este otro como tal. Una vez obtenida por la lucha la liberación de este reconocer, el reconocimiento no será mutuo y recíproco, sino que se habrá llegado a la "desigualdad" de las Autoconciencias o de los extremos, "que como extremos se contraponen, siendo el uno sólo lo reconocido y el otro solamente lo que reconoce", llegándose, de esta manera, a lo que Hegel llama las "dos figuras contrapuestas de la conciencia: una es la conciencia independiente que tiene por esencia el ser para sí, otra la conciencia dependiente, cuya esencia es la vida o el ser para otro; la primera es el señor, la segunda el siervo". (48)

En otras palabras, de la lucha entre las dos Conciencias, resulta una Autoconciencia (vencedora), que no se sintió ligada a la vida, puesto que la arriesgó al adoptar el principio de los Amos -vencer o morir- y una Conciencia (vencida), tan ligada a la vida ("animal") que aceptó el principio de los Esclavos -vivir para vivir-. El Esclavo, pues, en su primera experiencia,

no se remonta por encima del animal; se considera como tal Esclavo y como tal es aceptado por el Amo, a la vez que reconoce al Amo en su realidad humana. Es decir, a los dos "momentos" que Hegel señala para la realidad del señorío --a) la conciencia no-esencial en la transformación de la cosa (en la "supresión dialéctica" de la cosa por el trabajo) para que sea "negada", destruida, por el "goce" de la Autoconciencia (del Señor) y b) la dependencia de la misma conciencia no-esencial frente a otra existencia (la del Señor)-- corresponden los dos elementos constitutivos del acto-de-reconocer, puesto que, por una parte, "la otra Conciencia (el Esclavo) se suprime en tanto que ser-para-sí y hace así ella misma lo que la otra Conciencia (el Amo) hace contra ella" (esto es, no sólo es el Amo el que lo considera como Esclavo, sino que es el mismo Esclavo el que se acepta como tal) y, por otra parte, "esta acción de la segunda (de la segunda Conciencia, es decir, del Esclavo) es la propia acción de la primera (del Amo)", ya que el Esclavo sólo vive y trabaja para satisfacer, no sus propios deseos, sino únicamente los deseos de su Amo. Es en este sentido que dice Hegel que "lo que hace el siervo es, propiamente, un acto del señor".(49)

Estos dos elementos del acto-de-reconocer hegeliano podríamos traducirlos en dos términos más conocidos: la crueldad y la abnegación. El primero llegaría hasta la supresión del ser-para-sí del esclavo y por el segundo sería co-natural a la propia naturaleza del esclavo el no detenerse ante ningún obstáculo que impidiera la satisfacción del deseo del señor.

En cualquiera de las parejas "maître-esclave" que nos presentan los autores del teatro nuevo podríamos encontrar fácilmente estos dos elementos, como en la pareja Pozzo-Lucky, en el tandem Hamm-Clov o en el caso de Madame y sus Criadas, pero vamos a fijarnos particularmente en una obra menos conocida y que, para algún crítico, es aquélla en la que Beckett expresa mejor que en ninguna otra la crueldad del "amo" y la abnegación del "siervo": en estos términos se expresa L. Janvier, a propósito de Comment c'est:



"Beckett n'avait jamais atteint et ne dépassera jamais la cruauté dont sont faits les rapports de Pim et du personnage. En même temps (..) nous dirions que la nécessité d'aimer et d'être aimé ne s'est jamais mieux dite, même si c'est à rebours". (50)

La crueldad lleva, en efecto, al personaje-larva de la primera parte de la obra (personaje que tiene tanto de insecto kafkiano como de larva beckettiana) a crearse para su "goce" particular a otro personaje-larva, al que no cesará de martirizar en toda la segunda parte. El personaje nos describe la relación entre los dos en los siguientes términos:

"avec le manche de l'ouvre-boîte comme avec un pilon coup sur le rein droit plus commode que l'autre d'où je suis cri coup sur le crâne silence bref repos estocade au cul murmure inintelligible coup sur le rein signifiant une fois pour toutes plus fort cri coup sur le crâne silence bref repos (...)  
tableau des excitations de base un chante ongles dans l'aisselle deux parle fer de l'ouvre-boîte dans le cul trois stop coup de poing sur le crâne quatre plus fort manche de l'ouvre-boîte dans le rein  
cinq moins fort index dans l'anus six bravo (..)".(51)

Después del largo suplicio, el cuerpo de Pim yace en los brazos del personaje-narrador, mientras éste se pregunta si todavía respira o si es ya "un verdadero cadáver incapaz para seguir sufriendo en lo sucesivo". (52)

La abnegación de Pim le llevará no sólo a soportar aquel inhumano y prolongado suplicio sin la menor protesta, sino que puesto que sus actos deben ser actos del señor y su ser mismo pertenece al ser del señor, todo lo suyo pasará a ser del señor: el azul y la luz del cielo que guardaba Pim en sí mismo en forma de recuerdo deberá escupirlo en el barro, para que pasen a ser posesión del "señor", de la misma manera que "le sac" de Pim -en el que guardaba sus recuerdos y sus actos pasados como otra Winnie- pasará a ser propiedad del personaje, quien tomará esta

decisión copiando casi exactamente las palabras de Hamm, cuando después de haberse desprendido de todo, decide, sin embargo, conservar su pañuelo:

- a) "...vieux sac vieille corde vous je vous garde"(53).
- b) "HAMM: Vieux linge (Un temps.) Toi - je te garde"(54).

El dramatismo de esta obra hace su aparición cuando nos damos cuenta de que todo el "señorío" del personaje ha sido un fracaso, no ya porque Pim lo deja solo, como estaba en la primera parte de la obra, sino porque en realidad ha estado siempre solo: la existencia de Pim no ha sido más que un sueño del personaje que "jugaba", como Hamm, a ser "señor".

En Genet, los que sueñan son los esclavos, los negros, los oprimidos, las Criadas que ansían su liberación. Lo que ocurre es que en Genet estamos siempre ante una galería de espejos y corremos el peligro de caer en la trampa. No hay que olvidar que el "sueño" de las criadas forma parte del "sueño" de la señora. En este sentido, los sueños de los personajes de Genet no están tan lejos de los que tienen los personajes beckettianos. Es importante, a este respecto, señalar que, partiendo de una experiencia personal (55) del autor, los personajes de Genet no responden generalmente a una realidad sino a las formas y apariencias que la imaginación de "los otros" -los Amos- les dan. Como dice B. Dort,

"pour s'opposer au monde, Genet ne se revendique pas tel qu'il est; il se transforme d'abord en celui que les autres voient en lui. Il ne va donc plus nous montrer, sur la scène, des hommes tels qu'ils sont ou tels qu'ils devraient être: des hommes il va les mettre en scène tels que nous autres, spectateurs, les supposons et les accusons d'être. Ni ses Bonnes ni ses Nègres ne sont véritablement des domestiques ou des Noirs- ils sont des bonnes telles que les rêvent et les craignent leurs patronnes, des nègres tels que, Blancs et tous plus ou moins racistes, nous les imaginons." (56)

De tal manera parece esto cierto que en el teatro de Genet más que de "personajes" debería hablarse de "papeles", y no precisamente en el sentido de que los posibles personajes queden empujados, ya que su teatro es el teatro de una "exaltación", -como decía el propio Genet a R. Blin (57)-, de una "celebración", de una "fiesta", sino en cuanto que no trascienden el campo de lo supuesto o imaginado por los otros. (58)

El acto-de-reconocer hegeliano lleva implícitos los dos elementos arriba indicados. Ahora bien, el reconocimiento existente entre el Amo y el Esclavo no puede llamarse tal reconocimiento en sentido estricto, puesto que es "unilateral y desigual". Para que fuese mutuo y recíproco haría falta, según Hegel, otro momento:

"el de que lo que el señor hace contra el otro lo haga también contra sí mismo y lo que el siervo hace contra sí lo haga también contra el otro". (59)

Es decir, si la verdad de la certeza de sí le viene al Amo por la conciencia del otro y esta conciencia es no-esencial y permanece en el orden de lo "cosificado", resulta que la lucha, el riesgo a que se expuso y el mismo hecho de ser "reconocido" en su dignidad humana no han constituido para el Amo más que un terrible fracaso. La actitud del Amo es, según Kojève, "un obstáculo existencial". En efecto, el Amo sólo devino tal, porque su Deseo recayó no sobre una "cosa", sino sobre otro deseo (de reconocimiento), sobre algo "humano", pero para que exista "reconocimiento", el Otro debe permanecer relegado en el estado de Esclavo, que es el estado del animal o de la cosa, es decir, de lo "no-humano". El Amo no es, pues, reconocido por quien él quiso serlo realmente al emprender la lucha, a saber, por otro hombre, sino por una "cosa"; el Amo ha querido ser reconocido por alguien a quien él no puede reconocer (como hombre); el reconocido obtenido es un reconocimiento sin valor para el Amo. La verdad del Amo, como tal, no existe, es una verdad ilu-

soria -"la verdad de la conciencia independiente es, dice Hegel, la conciencia servil"- y el Amo -que propiamente no ha llegado a serlo- permanecerá indefinidamente en su punto de partida. Es por este motivo por el que el Amo, según Kojève, "ha errado el camino" o, como diría Beckett, "ha perdido la partida".(60)

El Amo quiso liberarse de lo dado y devenir "independiente" y es, como Amo, esencialmente "dependiente" de algo que sólo puede aceptar como dependiente. Ahí está como dice Kojève, la insuficiencia -y lo trágico- de su situación.

No obstante, en todo lo expuesto hasta aquí sobre la dialéctica hegeliana del Amo y del Esclavo sólo se contiene lo que es propiamente la dialéctica del señorío, ya que la esclavitud se ha considerado únicamente en función del señorío. Pero ya desde este momento advierte Hegel:

"así como el señorío revelaba que su esencia es lo inverso de aquello que quiere ser, así también la servidumbre devendrá también, sin duda, al realizarse plenamente, lo contrario de lo que de un modo inmediato es; retornará a sí como conciencia repelida sobre sí misma y se convertirá en verdadera independencia". (61)

Esto constituirá el proceso más interesante para Hegel dentro de la dialéctica entre esclavitud y señorío. En efecto, el hombre "satisfecho", el hombre que, en su devenir, ha suprimido la dado (su servidumbre) será el Esclavo. El será el único hombre libre -el que pudo elegir-, al haber transformado su esclavitud por la redención del trabajo, y el único hombre histórico. En primer lugar, el Dominio es para la Esclavitud su punto de partida, puesto que es para ella la única realidad-esencial o, si se quiere, su razón de ser. Empieza reconociendo y estimando la independencia y la dignidad humana no en sí mismo, sino en el Otro, pero ahí está precisamente su ventaja sobre el Amo. Si en éste el Deseo recaía sobre algo que no superaba la categoría de lo "cosificado", haciendo imposible que el Amo esté

"subjetivamente seguro de su Ser-para-sí como de una verdad", al Esclavo, en cambio, que reconoce al Otro desde un principio en su categoría "humana" y que ve en la Conciencia autónoma existente para-sí "su verdad", le bastará imponerse al Amo haciéndose reconocer por él, realizándose, por lo que a él se refiere, un reconocimiento perfecto, por ser mutuo y recíproco. Desde este momento, el Esclavo se habrá convertido en el hombre ideal napoleónico -la meta ideal de Hegel- y simultáneamente y por la misma razón, su situación se saldrá del campo de la Tragedia. La situación del Amo, sin embargo, es una Tragedia sin fin, una Tragedia inacabable. El Amo pertenece al campo de la Tragedia; el Esclavo, por lo que a él personalmente se refiere y hasta el momento de su liberación, perteneció al campo de lo dramático. Este tenía en sus manos la posibilidad de un verdadero "choix", de una elección que "excluye". Lo "elegido" -el hombre libre- suprime lo "dado" -el hombre esclavo-. El Amo, en cambio, no dispone de "elección" o, si la tiene, es la elección del dilema trágico, la que no excluye, por ninguno de los dos caminos, el mismo fatal desenlace.

En efecto, en Fin de partie, de entre el siervo y el amo el único que se "libera", que escapa -al parecer- de la obra -y de la tragedia- es precisamente Clov, el "siervo". Hamm, en cambio, permanece hasta el final como empezó. Para él no hay escapatoria posible. (62)

En Genet, la liberación "soñada" consiste en el "vuelo" o en el "ascenso" del oprimido. Son el empleado del gas que acude a la "maison d'illusions" a revestirse de Obispo y el que se disfraza de General y el que representa el papel de Juez o el revolucionario encarnando el papel de Jefe de Policía o los Negros con caretas de Blancos o la criada Claire con los trajes de Madame los personajes "esclavizados" que "sueñan" su liberación.

Si Hamm decía a su criado Clov

"Tu empestes l'air" (63),

Claire, representando el papel de Madame, decía a su hermana Solange que representaba el papel de su hermana Claire:

"Vous sentez le fauve (...) Vos mains... elles empestent l'évier (...) Tenez vos mains loin des miennes, votre contact est immonde". (64)

Es cierto que las Criadas servían y atendían a Madame con solicitud y esmero: "Je désire que Madame soit belle", decía Solange, a los pies de la señora, dejando entrever una atracción hacia ella no exenta de carácter sexual, atracción que pondría al descubierto más adelante, al decirle abiertamente: "Je vous aime" (65). Pero, no es menos cierto que en las criadas, como en general en todos los oprimidos de Genet, "la fuerza del Amo no puede nada contra el odio del Esclavo", como dice Kadidja a Sir Harold, en Les Paravents (66). El amo podrá someter al esclavo, pero a éste le queda siempre una libertad de la que el amo no le podrá privar: es la libertad de odiar. El odio que Kadidja guardó consigo durante su vida y el que se llevó consigo al sepulcro, el mismo odio que había guiado a la Madre de Saïd (67), era el mismo odio que había de excusar a Village del crimen cometido, el odio del que habían de brotar las ideas para la salvación de los Negros (68) y el mismo odio que las Criadas profesaban a Madame (69).

Ahora bien, el odio de los oprimidos hacia sus opresores adquiere en Genet una diferencia específica importante: es el odio que se dirige, más todavía que a la condición del opresor, a la condición del oprimido, la cual se trata de regenerar, de redimir, no ciertamente en el terreno de la realidad en el que no encuentra los medios, sino en el campo de la imaginación, en los dominios del onirismo, por medio de la "representación" de

un sacrificio que estará revestido de la categoría de rito. En Genet, el siervo, el oprimido, no triunfa sobre el dominio de su señor sino sobre su propia condición de siervo, destruyéndola y superándola en la realización del ceremonial. En este sentido, Genet sí está de acuerdo con Hegel: la liberación del siervo se produce en el terreno de la imaginación. Lo que ocurre en Les Bonnes es que la realidad es arrastrada más allá de la imaginación y después de asistir a la representación de la muerte de Madame, muerte que ésta recibe en la persona de Claire, a manos de Solange

- "SOLANGE: (...) Enfin! Madame est morte! étendue sur le linoléum... étranglée par les gants de la vaisselle"(70)-,

será, sin embargo, Claire la que decida traspasar las barreras del "juego", para llegar al verdadero sacrificio ritual: Claire morirá con la muerte que estaba reservada a Madame. La suya será, en efecto, una muerte de señora. La infusión le será servida "dans le service le plus riche, le plus précieux...". Poco antes, una vez representada la muerte "teatral" de Madame, decía Solange:

"SOLANGE: (...) J'ai servi (...), je me suis penchée (...)  
Mais maintenant, je reste droite". (71)

Sin embargo, este orgullo y esta liberación permanecían todavía en el campo de la representación teatral. Sólo después del sacrificio "real" de Claire, alcanzarán ambas la verdadera liberación y ambas, como auténtico "couple du criminel et de la sainte", serán partícipes de un mismo acto y de una misma libertad. Claire, efectivamente, era consciente de la conquista de esta libertad:

"CLAIRE: (...) Nous serons belles, libres et joyeuses"(72).

Belleza, libertad y alegría -los tres distintivos de los que se veían privadas- constituían, para las Criadas, las tres diademas del "señorío".

La situación existente entre las Criadas y la Señora es muy parecida a la que existe entre los siervos y los amos beckettianos. En efecto, por una parte, las Criadas deben su existencia a la Señora, como Clov debía la suya a Hamm. Si éste decía a su criado

"Loin tu serais mort" (73),

Madame, en la persona de Claire, lo dice también a su criada:

"Par moi, par moi seule, la bonne existe. Par mes cris et par mes gestes (...) C'est grâce à moi que tu es (...) Il me suffirait de si peu et tu n'existerais plus" (74).

Pero, aparte de esta dependencia de las criadas respecto de su señora, existe, asimismo, una debilidad de la señora frente a la criada:

"CLAIRE: (...) Ah! tu veux parler...Parfait. Menace-moi (...) j'écoute bourdonner déjà tes accusations, depuis le début tu m'injures, tu cherches l'instant de me cracher à la face". (75)

Es la misma debilidad que Hamm experimentaba delante de Clov y su sentimiento de dependencia del mismo. A la pregunta de Clov:

"Pourquoi me gardes-tu?"

replica Hamm, inmediatamente:

"Il n'y a personne d'autre". (76)



En otro momento Hamm insiste en la necesidad que tiene de conservar a Clov a su lado. Pero Clov es conocedor de esta dependencia y de la debilidad de su señor:

"HAMM.- Moi, je ne peux pas te quitter.  
CLOV.- Je sais. Et tu ne peux pas me suivre."(77)

Clov se preguntaba por qué obedecía siempre a su señor. Pero, a la vez, sabía que pronto abandonaría su papel. Por su parte, Solange iba a dejar de representar de un momento a otro el papel de la criada Claire, pero, al mismo tiempo, acariciaba la llegada inminente de la liberación de Solange. En el paso constante de la realidad a la representación "teatral", Claire -conocedora de ambas- confunde intencionadamente las dos esperanzas de Solange:

"CLAIRE: (...) Claire? tu te venges, n'est-ce pas? Tu sens approcher l'instant où tu quittes ton rôle... Tu sens approcher l'instant où tu ne seras plus la bonne. Tu vas te venger. Tu t'apprêtes? Tu aiguises tes ongles? La haine te réveille? Claire n'oublie pas. Claire, tu m'écoutes? Mais tu ne m'écoutes pas?. (78)

Solange -Claire- descarga sobre su señora, gracias a la representación, todo el odio y todo el desprecio que sentía por ella. En el fondo, esto ya formaba parte del "ceremonial" y estaba prescrito por el rito. Si Claire se disfrazaba de Señora era precisamente para que Solange pudiera decirle al disfraz lo que no se atrevía a decir a Madame. Pero, de todos modos, el "juego" era suficiente para la liberación de la criada. Ellas interpretaban el papel a conciencia, de tal manera que no sólo Madame las confundía, a veces, a la una con la otra, sino que ellas mismas confundían, en ocasiones, su "papel" con la realidad. La rebelión de las Criadas se podía exteriorizar en el "juego", en la "ceremonia", como dicen ellas (79). Precisamente en el "ceremonial" de la representación era donde trataban de expiar su

sentimiento de amargura: la amargura del siervo genetiano; como decía Leïla, otra esclava genetiana:

"toujours servir... ça rend amer". (80)

Todo el odio y el desprecio disimulados en la "realidad" hacen su aparición en la "escena", donde la sumisión se transforma en desafío:

"SOLANGE: (...) j'en ai assez d'être un objet de dégoût (...) Je vous hais! Je vous méprise. Vous ne m'intimidez plus (...) Je vous hais! Je hais votre poitrine pleine de souffles embaumés. Votre poitrine...d'ivoire! Vos cuisses... d'or! Vos pieds...d'ambre! (Elle crache sur la robe rouge.) Je vous hais!".(81)

Si la criada ve el cuerpo de su señora como formado de materiales preciosos, no se trata simplemente de una alegoría con el color; en el fondo existe también una alusión a los distintivos de la riqueza y de la realeza; en una palabra, lo que la criada odiaba -porque lo deseaba, a la vez que le estaba vetado- era la condición de "señora".

Por otra parte, al odio de las Criadas hacia la Señora, corresponde ésta con el suyo hacia ellas:

"CLAIRE: Je hais les domestiques. J'en hais l'espèce odieuse et vile. Les domestiques n'appartiennent pas à l'humanité. Ils coulent. Ils sont une exhalaison qui traîne dans nos chambres, dans nos corridors, qui nous pénètre, nous entre par la bouche, qui nous corrompt. Moi, je vous vomis." (82)

Como Hamm, como Pozzo, Madame tampoco podía creer en la rebelión de los "siervos". Pero en el caso de las Criadas, la rebelión existe, aunque se trate de una "fausse révolte", como

dice Bernard Dort<sup>(83)</sup>, ya que, de momento, no va más allá de la "ceremonia" o de la pura "representación". Sueñan en desempeñar el papel de señora, desean para ellas "el goce" de los objetos, atributo privativo de la categoría de señor y creen que disfrutando su señora de ese goce, lo que hace es privarles a ellas del que les correspondería a ellas disfrutar. En esos términos se expresa Solange ante su "señora":

"SOLANGE: (...) Vous croyez que tout vous sera permis jusqu'au bout? Vous croyez pouvoir dérober la beauté du ciel et m'en priver? Choisir vos parfums, vos poudres, vos rouges à ongles, la soie, le velours, la dentelle et m'en priver? Et me prendre le laitier? Avouez! Avouez le laitier!". (84)

En este momento, es normal que la criada considere tan de su propiedad al lechero -lo que es verdaderamente de la criada- como los productos de belleza que pertenecen a la señora: la acción de ésta es, para Solange, una descarada usurpación.

La criada acabará por abofetear a la señora. Será el gesto del criado Clov, cuando golpeó en la cabeza a su señor, Hamm, con el perro de felpa, pero hay una diferencia fundamental. Allí el ataque se producía en un momento de exasperación de Clov, ante las exigencias de Hamm. Así lo da a entender el criado, cuando trata de excusarse:

"HAMM.- Il m'a frappé.  
CLOV.- Tu me rends enragé, je suis enragé!". (85)

Aquí, en cambio, Solange -Claire- sabía perfectamente lo que hacía. Era un acto premeditado y estudiado en la repetición de cada día, como ella reconoce:

"SOLANGE: (...) Claire est là, plus claire que jamais.  
Lumineuse!". (86)

La rebelión, en el caso de las Criadas, existe. La equivocación de la Señora era precisamente no contar con ella, como le recuerda Solange:

"SOLANGE: Madame se croyait protégé par ses barricades de fleurs, sauvée par un exceptionnel destin, par le sacrifice. C'était compter sans la révolte des bonnes. La voici qui monte, madame. Elle va crever et dégonfler votre aventure".(87)

Por otra parte, en esta obra el campo de la "ceremonia" invade el terreno de la realidad. Es más, la realidad, aquí, queda disimulada, disminuida, casi anulada. En cierto modo, existe únicamente para que la ceremonia quede justificada como tal. Cuando han abandonado la representación y Claire se ha despojado del vestido de Madame, el odio anterior de criada a señora sigue existiendo de criada a criada:

"SOLANGE: (...) Claire, je te hais.  
CLAIRE : Et je te le rends". (88)

Claire sabía que a quien Solange trataba de estrangular, a través del "papel" de Madame, era a ella misma, tanto como a la señora. Por esto protegía su cuello, cuando llegaban a este momento en la representación:

"La crasse... n'aime pas la crasse",

se decían, al mismo tiempo que trataban de "dominarse" la una a la otra. (89)

A diferencia de lo que ocurre en las obras de Beckett, aquí las criadas han jugado el papel de señora. Por esto, aquí son las criadas las que pierden la partida, como allí la perdía Hamm. Aquí es Claire quien lo reconoce:

"Nous avons perdu... c'est trop tard" (90),

mientras que allí era Hamm quien lo confesaba:

Vieille fin de partie perdue". (91)

Para poder ganar la partida, el sacrificio de la "ceremonia" debe pasar a reproducirse en la realidad. Sólo entonces ganarán la libertad las Criadas: la libertad proporcionada, en Genet, por el crimen. Pero un crimen que habrá servido para abolir en ellas la condición servil. Esta es la libertad hegeliana, reservada en exclusiva a quien ha escogido ser lo que no era, para dejar de ser lo que realmente era.

La tiranía y la opresión que Beckett ha puesto de manifiesto en la relación Hamm-Clov y la que Genet ha dejado evidenciada en el mundo de Madame y sus Criadas -la tiranía y la opresión de los ricos y adinerados sobre los pobres- la pone de manifiesto Adamov en Paolo Paoli. Aquéllos que ya fueron condenados por los Tribunales de los pueblos civilizados (los que pertenecen, por consiguiente, a la raza de los esclavos) y que por eso mismo fueron deportados y quedaron convertidos en "les bagnards de la Guyane" -el peor destino que podía sobrevenirles a los condenados de Genet(92)- serán precisamente aquellos a los que los "amos" de la metrópoli -"catholiques et libres penseurs", como Paolo Paoli, Hulot-Vasseur, L'Abbé- tratarán de mantener siempre en situación de perseguidos, de acusados, de condenados y de oprimidos, con objeto de servirse de ellos con la más vil explotación, para acrecentar el desarrollo de sus negocios de plumas exóticas y de sus colecciones de mariposas (93). La rivalidad, el engaño y el desprecio existente entre las distintas personificaciones que constituyen "le sale petit circuit" (94) de los "amos" desaparecen por completo bajo la más acorde unidad, cuando se trata de explotar y someter a los "esclavos".

No es sólo Paolo Paoli -el cual hacía un buen negocio a expensas de los trabajos mal pagados de los condenados de la Guayana y trataba de explotar a los chinos convertidos al cristianismo por Basile, hermano de L'Abbé, enviándole desde allí mariposas para Hulot-Vasseur- el interesado en que Marpeaux no recupere la libertad de la que se ve injustamente privado. Es también Hulot-Vasseur el que le recomienda que se entregue a la Policía -con objeto de ser nuevamente condenado, ahora además como evadido- o que se vaya, en todo caso, a Marruecos para que pueda así facilitarle mariposas para su colección más baratas que las que le vende Paolo Paoli. Tanto Paolo Paoli como Hulot-Vasseur disponen de la suerte de Marpeaux y deciden sobre su destino y encima no le pagan el jornal (95).

Sin embargo, no eran ellos solos los únicos en explotar a los pobres: el mismo Abbé, que en un principio parecía interesado en demostrar la inocencia de Marpeaux y que incluso había acusado claramente a Hulot-Vasseur de explotador

- "Vous faites bon marché de la faiblesse ouvrière"-,

tenía sus porcentajes en el negocio de Paolo Paoli y es él finalmente el causante de que Marpeaux sea de nuevo detenido y encarcelado. (96)

Por otra parte, Rose, la mujer de Marpeaux, es una abnegada criada al servicio de Stella, la mujer de Paolo Paoli, de la que sólo recibe el recelo y el desprecio, siendo despedida por ella sin miramientos. Cuando está al servicio de Mme. de Saint Sauveur, el trato que recibe Rose no difiere del que había recibido de la otra "señora". Luego será Paolo Paoli el que trate de recibir los "favores" de Rose. Esta, en recompensa, -aparte de que Mme. de Saint Sauveur no le pague las mensualidades que le debe, de que Hulot-Vasseur le robe descaradamente al comprarle la mariposa Charaxes, de que el mismo Hulot-Vasseur no le pague muchas horas de trabajo y de que Paolo Paoli quiera

pagar a L'Abbé con los servicios y el trabajo de Rose- será acusada de ladrona por Paolo Paoli y por el mismo Abbé. (97)

El comportamiento de estos "amos" de Adamov es también muy parecido al de los "amos" de Genet, los cuales aprovechan todas las circunstancias para explotar a los "esclavos": como otra Mme. de Saint Sauveur, la mujer judía, en Les Paravents, escatimaba el justo salario a La Madre de Saïd y, como otro Marpeaux, el mismo Saïd fue también "explotado" por los "amos" adinerados. (98)

Frente al círculo viciado y corrompido de los ricos se sitúa el mundo ingenuo e inocente de los pobres de Adamov. Los "esclavos" de Adamov no han sido ganados por el mal, como los de Genet. Marpeaux escapó de los campos de trabajos forzados de La Guayana, porque confiaba en la recompensa y en la protección de Paolo Paoli, por quien había trabajado tanto tiempo. Pide su influencia a Paolo Paoli, para que se haga una revisión de su proceso. La solución que le ofrece el "señor" es destinarlo a Marruecos, para cazar allí mariposas como hacía en La Guayana. Paolo Paoli no puede darle hospitalidad en su casa durante mucho tiempo. Sin embargo, como otro Clov o como las mismas Criadas de Genet, Marpeaux seguirá agradecido a su "señor", porque no lo dejó morir de hambre en La Guayana. (99) La solución de Paolo Paoli fue la típica solución de los "amos": no la muerte sino la "supresión dialéctica" hegeliana; la solución que ofrecía Hamm a su criado Clov:

"je te donnerai juste assez pour t'empêcher de mourir.  
Tu auras tout le temps faim." (100)

No obstante, no era la muerte de Marpeaux lo que preocupaba a Paolo Paoli, sino la suya propia, es decir, la de su negocio, de la misma manera que era la muerte de Hamm lo que preocupaba a Hamm, al oír la réplica de Clov -"alors nous mourrons"-.

En cambio, a Rose no le preocupa la amenaza de verse sola y abandonada -está acostumbrada a ello-. Lo único que le interesa es no hacer sufrir a Madame. Si es ella la causa de que la Señora sufra, Rose se irá contenta, sin preocuparle cuanto pueda sobrevenirle después (101). Estamos en el reino hegeliano de los "amos" y los "esclavos".

Ahora bien, un aspecto muy importante de la dialéctica hegeliana consiste en la desventaja del Amo respecto del Esclavo.

En primer lugar, el Amo hegeliano no puede dejar de ser Amo. Por su naturaleza tiende a la lucha hasta la muerte -ser reconocido o morir-. Lo inmediato para él es lo "humano", por eso tiende al hombre (a la lucha), mientras que para el Esclavo lo inmediato es lo "cosificado", por eso tiende a la cosa (al trabajo).

Es por esta razón por la que Pozzo y Hamm sólo se preocupan de dar órdenes a Lucky y a Clov respectivamente -de la misma manera que el padre de Henri sólo piensa en hacerse obedecer por todas las personas que viven en su casa, en Le Sens de la Marche-, mientras que Lucky está pendiente de su equipaje y Clov de sus ocupaciones domésticas -así como Berne, L'Adjoint y Mathilde, de preparar el baño, disponer los masajes, limpiar el polvo y atender las cosas de la casa (102).

Por otra parte, si el Amo quisiese dejar de ser Amo, sería para devenir Esclavo, pero al quedar "suprimida" la situación de Amo, devendría un Esclavo sin Amo, es decir, un burgués. y, por consiguiente, habría perdido toda posibilidad de llegar a ser hombre "liberado", que es la posibilidad privativa del Esclavo (con Amo). Por esto decimos que la situación del Amo, a diferencia de la del Esclavo, es una situación "trágica", porque la elección para el Amo no es excluyente: ni como Amo ni como Esclavo puede ser "liberado". Al final de la lucha, tendrá que llegar a un replanteamiento de la cuestión, situándose de



nuevo en el terreno de lo "dado". Esta será su condena y su tragedia. En otras palabras, el Amo está enquistado en su estado de Dominio. Arriesgó su vida para dominar. Quiso, por todos los medios, devenir Amo. El Esclavo, en cambio, no quiso ser Esclavo. El quería simplemente "vivir" seguro, sin arriesgar su vida; para ello no tuvo otro remedio que ser reducido a la condición de Esclavo. Pero esto es precisamente lo que permitió al Esclavo sufrir una experiencia de la que se vio privado el Amo: "la verdad de la negatividad-negatriz pura y del Ser-para-sí", según la versión de Kojève. Para decirlo con palabras de Hegel:

"esta conciencia (servil) se ha sentido angustiada (...) por su esencia entera, pues ha sentido el miedo de la muerte, del señor absoluto. Ello la ha disuelto interiormente, la ha hecho temblar en sí misma y ha hecho estremecerse cuanto había en ella de fijo. Pero este movimiento universal puro, la fluidificación absoluta de toda subsistencia es la esencia simple de la autoconciencia, la absoluta negatividad, el puro ser para sí, que es así en esta conciencia (...) Además aquella conciencia no es solamente esta disolución universal en general, sino que en el servir la lleva a efecto realmente; al hacerlo, supera en todos los momentos singulares su supeditación a la existencia natural y la elimina por medio del trabajo" (103)

El temblor de los árabes, en Les Paravents, no era un mero temblor externo, era el temblor hegeliano de la "esencia entera", según la expresión de Hegel, temblor "de la tête aux pieds", como especifica el propio Genet (104). Ha sido "el miedo a la muerte" lo que ha producido "la fluidificación absoluta" del pueblo árabe. Por otra parte, esta conciencia la adquieren los árabes precisamente "en el servir", como dice Hegel y como especifica nuevamente Genet, ahora por boca del Jefe de los árabes, al ser interpelado por Sir Harold y su Hijo:

"LE CHEF: (...) Sir Harold, je tremble, au nom de tous.  
SIR HAROLD: (à son fils) Demande-lui qui lui a enseigné le tremblement (...)  
LE FILS: (...) qui t'a enseigné le tremblement?  
LE CHEF: La droiture de votre regard et notre nature servile". (105)

Es la conciencia de su dependencia frente a Sir Harold -"símbolo de los europeos", para Genet- ante quien los árabes aparecen con el dorso inclinado, los pies descalzos, voz de falsete y, sobre todo, siempre con la carne de gallina. (106)

De acuerdo con la dialéctica hegeliana, al Amo se le puede matar, pero no se le puede "trans-formar", "educar"; está afe-rrado esencialmente a su valor supremo que es el "dominio". El Esclavo, por el contrario, en la angustia mortal de su "ser dominado", ha comprendido que la condición de "lo dado" (aunque sea "lo dado" del Amo) no puede satisfacer a la existencia humana. Ni desea la condición del Amo, ni quiere la del Esclavo. No es lo "dado" lo suyo; es el cambio. Como dice Kojève,

"en su mismo ser es cambio, transcendencia, trans-formación, "educación"; es devenir histórico desde su origen, en su esencia, en su existencia misma. Por una parte, no se solidariza con lo que es; quiere trascenderse por negación de su estado dado. Por otra parte, tiene un ideal positivo para alcanzar: el ideal de la autonomía, del Ser-para sí, que encuentra en el origen mismo de su servidumbre, encarnado en el Amo". (107)

La figura del Esclavo descrita por el intérprete de Hegel coincide plenamente con la figura del oprimido genetiano tendente sin descanso a su liberación, a su "trans-formación", a su salida del campo de "lo dado", para penetrar en el terreno del otro y posesionarse del ser-para-sí de los "amos". Pero esto ocurre también con otros Amos y otros Esclavos.

En efecto, de la misma manera que Pozzo sabía perfectamente que su papel de "amo" no sería duradero (108), el "siervo" sabe -como lo sabía la criada Solange- que sus días de esclavitud están contados y que, por tanto, el momento de su liberación se aproxima. Ambos, amo y siervo, son conscientes de que están en una "representación", de que su papel es un "juego" y ambos saben perfectamente cómo acaba su papel:

"HAMM.- Va me chercher la gaffe.  
(Clov va à la porte, s'arrête)  
CLOV.- Fais ceci, fais cela, et je le fais. Je ne refuse  
jamais. Pourquoi?  
HAMM.- Tu ne peux pas.  
CLOV.- Bientôt je ne le ferai plus". (109)

Según el idealismo hegeliano, el Esclavo, que ha llegado a esta situación después de la lucha, sabe qué es ser libre y qué es verse privado de la libertad. Por eso quiere devenir libre. Para ello tiene que negar su condición, tiene que negarse a sí mismo, y eso lo realiza precisamente con su trabajo a las órdenes del Amo; con ese trabajo forzoso, según Kojève,

"la conciencia servil suprime (dialécticamente) su nexo con la existencia natural en todos los elementos-constitutivos particulares-y-aislados; y elimina-por-el-trabajo esta existencia; trabajando, el Esclavo deviene amo de la naturaleza... Al devenir, por el Trabajo, Amo de la Naturaleza, el Esclavo se libera por tanto de su propia naturaleza, del propio instinto que lo ataba a ella y que hacía de él el Esclavo del Amo. Al liberar al Esclavo de la Naturaleza, el trabajo lo libera de sí mismo, de su naturaleza de Esclavo y, en consecuencia, lo libera del Amo... Si la angustia de la muerte encarnada para el Esclavo en la persona del Amo guerrero es la condición sine qua non del progreso histórico, es únicamente el trabajo del Esclavo el que lo realiza y lo perfecciona". (110)

Hemos querido transcribir este párrafo del comentarista de Hegel, porque creemos que no puede explicarse con más precisión la idea hegeliana sobre el proceso de la liberación del Esclavo. Si examinamos este proceso en Les Paravents, nos sorprende nuevamente el paralelismo existente entre la liberación del Esclavo en Hegel y la que está consiguiendo el pueblo árabe en la obra de Genet. La figura del "amo guerrero", con el apoyo militar que recibe de la metrópoli, encarna para el pueblo árabe "la angustia de muerte" del único clima que existe a lo largo de los distintos Cuadros que componen la obra. Frente a la imagen del "amo guerrero", sustituido a veces por "le

gant de pécarí", no decimos se levanta, sino se inclina la figura del árabe, "penché sur les mottes de terre", como dice Malik (111), trabajando todo el día para la prosperidad y la felicidad del colono y de sus hijos.

Dentro de la misma creación genetiana, en Le Balcon, el que "se libera" de la muerte, saliendo del mausoleo, para regresar al mundo de los vivos es El Esclavo, el que ha construido el sepulcro conjuntamente con sus hermanos de cautiverio, con sus lágrimas, su saliva y su sangre (112). Es la misma imagen con la que aparecerá más tarde, ante los ojos de Leïla el "esclavo" Saïd:

"..il bave du sang, saigne de la morve, suinte par tous les trous.." (113).

Pero, mientras El Jefe de Policía se queda enterrado en el sepulcro, muerto y muriendo hasta el final de los tiempos, el que "asciende" al mundo de los libres -libres de la muerte- es El Esclavo:

"CARMEN: (..) Il remonte à l'air. Il dira... qu'il a porté vos pas...et que...  
ROGER: (inquiet) Oui, et que?...Que dira-t-il d'autre?  
CARMEN: La vérité: que vous êtes mort, ou plutôt que vous n'arrêtez pas de mourir et que votre image, comme votre nom, se répercute à l'infini." (114).

De la misma manera, Clov sabe perfectamente que la única salida posible de su esclavitud está no sólo en el sufrimiento sino en la incondicional aceptación de ese sufrimiento, llevado hasta la sublimación:

"CLOV (..) - Je me dis - quelquefois, Clov, il faut que tu arrives à souffrir mieux que ça, si tu veux qu'on se lasse de te punir - un jour. Je me dis - quelquefois, Clov, il faut que tu sois là mieux que ça, si tu veux qu'on te laisse partir - un jour". (115)

Asimismo, cuando Lucky llora y suplica a Pozzo, para que no se prive de él como esclavo, es sencillamente porque en su papel de siervo no debe tener otros objetivos que los de llegar -incluso por un consciente terror de la muerte- a apurar todo el cáliz que su condición de esclavo lleva consigo, a través de aquella "negatividad pura" de que habla Hegel. Lucky, en efecto, siente sobre su cabeza la amenaza de la muerte y no puede menos de romper a llorar, cuando oye decir a su amo que propiamente lo que habría que hacer con seres como él es.. matarlos. (116)

La génesis de la dialéctica de la conciencia servil arranca del terror inspirado por el "dominio" del Amo, que es dominio total y que lleva consigo la "angustia de la muerte". En estas circunstancias es precisamente cuando es posible para el Esclavo la experiencia de la "fluidificación" de que habla Hegel, la experiencia de su negatividad pura y, por consiguiente, de su libertad.

La experiencia de esta angustia mortal proporciona al Esclavo un triple grado de conciencia:

- a) la conciencia de su existencia en el mundo,
- b) la conciencia de su finitud (como existencia humana),
- c) la conciencia de su individualización (sólo la muerte individualiza su existencia, puesto que nadie puede morir en su lugar). (117)

Ahora bien, la angustia será una condición indispensable para buscar su libertad, pero insuficiente para obtenerla. La angustia es ciertamente "el comienzo de la sabiduría" -puesto que el Esclavo empieza a valorar "la existencia"-, pero no valora todavía "la dignidad humana" que tiene como base la libertad. El "momento" verdaderamente liberador del Esclavo estará en su trabajo. El "goce" del objeto que experimentaba el Amo suponía la negación del objeto, desapareciendo con ello su

subsistencia. Por ello le falta al Amo la estabilidad. El trabajo, en cambio, según Hegel, es "apetencia reprimida", "desaparición contenida" y "la relación negativa con el objeto se convierte (gracias al trabajo) en forma de éste y en algo permanente".(118) La razón de esta permanencia está, para Hegel, en que para el trabajador el objeto conserva su "independencia", es decir, en que es transformado, elaborado, pero no gozado, consumido, negado, destruido.

El trabajo transforma el objeto (el Mundo) y transforma al hombre, lo "educa". El trabajador rechaza su instinto primario que lo empuja a "gozar", "consumir", suprimir, el objeto y se propone sólo la "supresión dialéctica" del objeto, no su aniquilación. Así se "cultiva", se "forma", superando sus instintos (animales) y "forma" a la vez el mundo, al prepararlo para el consumo. Por consiguiente, el hombre deviene hombre, se realiza en tanto que hombre, es rescatado del estado animal, únicamente por su trabajo. Es decir, sólo el Esclavo es "formado", sólo el Esclavo (el trabajador) es "educado", "cultivado". Es, por lo tanto, por el trabajo efectuado en la angustia que el Esclavo se libera de esta angustia del Amo (y de la muerte). El trabajador reconoce en el Mundo transformado a su propia obra, pero esta transformación es patente a los ojos de los otros (del Amo); ve en su obra su realidad -su verdad- humana.

Es curioso que el "educado", el "instruido", el "intelectual", dentro del teatro nuevo, nunca es el tirano; en todo caso, aparecerá como un adicto a la tiranía o será un esclavo más a su servicio: éste es el caso de Lucky respecto de Pozzo en En attendant Godot, ésta es la situación de Le Valet, supeditado a los caprichos de La Reina y a la voluntad del Gobernador en Les Nègres y así se encuentra también aquél que no tiene otro nombre que el de L'Esclave, encargado de cantar ante todo el mundo las alabanzas de El Jefe de Policía, en Le Balcon.

Solamente a través de la esclavitud puede el hombre obtener su autonomía, su libertad. La esclavitud lleva a su vez dos conceptos: la angustia del servicio y la formación del trabajo. El primero supone que el miedo no es suficiente, ni siquiera el miedo a la muerte; es preciso "vivir en función de la angustia"; sirviendo de manera ciega a la voluntad del Amo, sentirá el Esclavo la necesidad de transformar su existencia. El segundo supone que el cambio no es sólo íntimo -cuyo cambio convertiría al Esclavo en loco o criminal frente al mundo no cambiado-, sino real, externo:

"sólo el trabajo que finalmente permite hacer concordar al Mundo objetivo con la idea subjetiva que lo supera desde el comienzo, anula el elemento de locura y de crimen que afecta la actitud de todo hombre que, impulsado por la angustia, trata de sobrepasar el Mundo dado al al que teme, donde él se siente angustiado y donde, en consecuencia, no podría sentirse satisfecho". (119)

En no pocas ocasiones, los personajes del teatro nuevo se nos presentan, efectivamente, como unos locos -"soñadores"-, en la mayoría de los casos, o como unos criminales, estos últimos especialmente en Genet. Esto ocurre cuando la realidad externa de la que ellos forman parte no coincide con la que ellos han soñado y han reclamado para sí o con aquélla a la que se han ido acostumbrando como vivida a fuerza de repetir las mismas ceremonias o representaciones. La emulación y los deseos de renegación los habían llevado hasta sentirse, como los Negros, como Yeux-Verts y LeFranc, como las Criadas, como Roger, "dans la peau de l'autre".

Para Hegel, estos personajes no habrían permanecido todavía bastante tiempo bajo la angustia del servicio y bajo la formación del trabajo. Para los personajes, en cambio, se trataba simplemente de unas salidas momentáneas de su esclavitud -como se ve claramente en el caso del Obispo, del Juez y del General, en Le Balcon-, a través de unos "sueños" o de

unas representaciones, tratando de recuperar fuerzas, para regresar seguidamente a su angustia y a su trabajo. Lo que les ocurría, a veces, es que confundían el sueño o la representación con la realidad. Claire y Solange habían previsto todos los detalles, sin olvidarse de adelantar el despertador, para tener tiempo de arreglar las cosas antes de la llegada de Madame; lo que no habían podido prever era hasta dónde podía llevarles la experiencia de la libertad "gozada". Las "Tres Figuras" de Le Balcon acudían a la casa de citas para disfrutar de unas ilusiones pasajeras. Fueron las consecuencias de la revolución las que los dejaron transformados en sus propios disfraces. Sin embargo, ni Claire ni los clientes de Mme. Irma habían podido llegar tan lejos, durante sus "representaciones".

No hay que olvidar que, para el Esclavo, el Mundo es del Amo. Por consiguiente, hay que transformar el mundo -que por ser del Amo es hostil al Esclavo-, hay que someterlo, hay que llegar a la "supresión dialéctica" del Mundo. Pero ahí tiene precisamente el Esclavo su ventaja: a diferencia del Amo -quien no puede trascender el Mundo del que es Amo y al que simultáneamente está sometido, mientras sea Amo, por ser "su mundo" y quien, por el mismo motivo, no puede alcanzar su libertad sino a través de la muerte que supondrá para él la única posibilidad de negación del mundo dado- el Esclavo y sólo el Esclavo puede trascender un mundo que no es "el suyo" sin perecer, sin pasar por la muerte, "trans-formando" un mundo viejo en un Mundo nuevo, en un Mundo ideal, que será el ideal de la Autoconciencia autónoma, independiente, libre, que tuvo como punto de partida una Conciencia servil.

En este sentido, el teatro de Racine -cuyo conflicto fundamental no es conflicto amoroso, como pudiera creerse, sino un conflicto de autoridad- difiere fundamentalmente del teatro nuevo, en cuanto que en éste "el siervo" o el oprimido acepta, de acuerdo con las bases hegelianas, el dominio y la autoridad del opresor, mientras que en aquél toda la acción se desarrolla en



un clima de violencia, precisamente porque el oprimido se rebela allí internamente contra el poder del opresor. Por esta razón el teatro de Racine ha podido calificarse como "un théâtre de la violence". (120)

Por esto mismo, lo trágico del teatro raciniano se sitúa en un momento distinto de lo trágico en el teatro nuevo. En Racine la tragedia existe desde el planteamiento de la obra: si el opresor "posee" por la fuerza al oprimido, la libertad de éste queda destruida (por lo tanto, la "posesión" es imperfecta); por otra parte, si el oprimido fuese reconocido -en su libertad- por el opresor, éste quedaría frustrado. La verdadera elección no es, por consiguiente, más que aparente, puesto que ambos términos conducen a un fatal desenlace. Según R. Barthes,

"(Chez Racine) ce qui suspend le meurtre, l'immobilise, c'est une alternative: A est pour ainsi dire figé entre le meurtre brut et la générosité impossible; selon le schéma sartrien classique, c'est la liberté de B que A veut posséder par la force; autrement dit, il est engagé dans un paradoxe insoluble: s'il possède, il détruit, s'il reconnaît, il se frustre; il ne peut choisir entre un pouvoir absolu et un amour absolu, entre le viol et l'oblation. La tragédie est précisément la représentation de cette immobilité". (121)

El teatro nuevo, en cambio, resulta fundamentalmente trágico en el desenlace de la relación "Amo-Esclavo". En efecto, partiendo del mismo esquema sartriano que indica R. Barthes, el Opresor quiere también, por una parte, "poseer" por la fuerza, "esclavizar" a su siervo y, por otra parte, sabe asimismo que no puede llegar a destruirlo totalmente, puesto que al desaparecer el "siervo", desaparecería automáticamente su propia condición de "Amo" y esto constituiría su frustración. Además de esto, tanto en este teatro como en el de Racine no puede el Amo reconocer la libertad del Esclavo, porque dejaría entonces de existir como "Amo". La diferencia fundamental está en que, en el teatro nuevo, el que desempeña el papel de "siervo" d

be aceptar y acepta libremente su condición; desde este momento, el clima raciniano de violencia -dentro de la relación Amo-Esclavo, Opressor-Oprimido- no puede existir. No obstante, la violencia no es imprescindible para la Tragedia; el sufrimiento, sí, y éste sí se da en los esclavos del teatro nuevo, como hemos visto. El clima trágico aumenta en intensidad precisamente en el "desenlace" de las obras del teatro nuevo, desenlace que se inicia, muchas veces, cuando empieza a vislumbrarse la "liberación" del siervo, cuando éste empieza a cambiar de actitud. Con la partida de Clov, Hamm ha perdido su "partida", como Madame perdió la suya con la "liberación" definitiva de Claire. El siervo ha superado su condición, ha destruido su naturaleza de esclavo y está en condiciones de poder ser un verdadero Amo, mientras que el Amo primitivo ha quedado relegado a su "inmovilidad" primera, la cual ya nunca podrá cambiar.

Desde este momento, la obra adquiere caracteres particularmente trágicos: al desaparecer la libre aceptación de la condición "servil", todo el clima de violencia, que en Racine se cernía sobre el Oprimido, se concentra ahora sobre Hamm, para quien la Tragedia existía ciertamente desde el primer momento ya que -según dijimos arriba- como perfecto conocedor de su "papel", era también conocedor de su desenlace.

Para Hegel, el Amo lucha como hombre, pero consume como animal -vive de lo que no trabaja-. Podrá morir como hombre, pero sólo puede vivir como animal. De ahí le viene su "inhumanidad". A pesar de haberse propuesto, exponiendo su vida, salir del estado de Begierde, permanece -y permanecerá- un hombre de la Begierde. El Esclavo, en cambio, a pesar de que parecía al principio que su vida no superaba el grado de lo biológico, de lo animal, en realidad vive como hombre -desde el momento en que su trabajo mantiene la existencia del Amo y éste mantiene la del Esclavo, viviendo, en último término, de su propio trabajo- y acabará, al final, en condiciones de poder luchar también como hombre.

El Esclavo no "goza" del objeto -a lo sumo, le estaría permitido gozar de su trabajo-, porque no lo consume; él lo transforma, pero "trans-formando" los objetos "trans-forma" al propio tiempo la Natur en Welt, a la vez que él mismo pasa de animal de la Natur a ciudadano del Welt; es decir, de Esclavo se transforma en Hombre libre e histórico. El "goce" del Amo, en cambio, es puramente subjetivo, puesto que sólo puede ser "reconocido" por él y carece, por tanto, de verdad (de realidad objetiva). Este goce podrá suponer para el hombre un "placer" (pasajero), nunca la "satisfacción" definitiva.

El fallo práctico de esta dialéctica -a nivel de la Autoconciencia- está en que, según el propio Hegel, esta liberación no se produce para el Esclavo sino en la dimensión de su pensamiento. Esta liberación "teórica" no es, de hecho, viable. Esta inviabilidad dará lugar al estudio que hace Hegel de la triple actitud de la conciencia servil -ninguna de las cuales será satisfactoria-:

- la actitud estoica,
- la actitud escéptica, y
- la actitud de la conciencia infeliz -desventurada-. (122)

Será necesario llegar a la transformación dialéctica de la Conciencia infeliz -la Conciencia "que ha comprendido" (Verstand)- en Razón (Vernunft). El Hombre, que al final de la Autoconciencia había sentido la tentación de buscar la Satisfacción en el más allá para liberarse de la desdicha, "comprende" que cualquier lazo con el más allá será siempre hipotético y, por consiguiente, insuficiente para él. Desde entonces, el hombre que, como Esclavo, no era en un principio ni siquiera "reconocido" como Hombre, acabará "reconociéndose" a sí mismo en Dios. Será el hombre "razonable", el Hombre-de-la-Razón; no obstante, el verdadero hombre "realizado" no será todavía el de la Razón "abstracta" -puesto que éste se pierde en la nada del verbalismo, de la locura o del suicidio- sino el Hombre "nuevo", el de la Razón concreta, el Hombre-del-Espíritu (Geist). Este es el

proceso del Idealismo hegeliano o del Hombre ideal napoleónico.

El fracaso de la Autoconciencia está representado en el teatro nuevo por el hecho de que la liberación del Esclavo es un mero producto de su fantasía, de su "teatro", como en las Criaditas o en los Negros de Genet o como en el caso de los clientes de los salones de Mme. Irma. En Beckett este fracaso está representado en la figura del gran círculo conducente al punto de partida -la "vieille fin de partie perdue"-: el "sueño" del "señor" Hamm, dentro del cual tiene lugar la liberación del criado. El despertar del criado -igual que le ocurriera al Premier Homme (123)- es un despertar "en rêve". Es la misma "repetición" genetiana, la "ceremonia" de cada día, la vuelta a empezar de Ionesco o la escena mil veces repetida en el mundo de las "partys" de Adamov.

La pareja Pozzo-Lucky de En attendant Godot encarna de tal manera las características del Amo y del Esclavo hegelianos, que la dialéctica existente entre ambos personajes beckettianos nos recuerda en todo su proceso el proceso de la dialéctica hegeliana. Por si no bastase la actitud de estos dos personajes, Beckett reviste sus escenas de una serie de imágenes, de recursos intuitivos -en los que Beckett es maestro indiscutible-, con todo lo cual el parentesco entre la pareja beckettiana y la hegeliana parece que no deja lugar a dudas.

En efecto, si recordamos la aparición en escena de Pozzo y Lucky en el Acto Primero, observamos las siguientes circunstancias:

a) Lucky aparece, desde el primer momento, desempeñando el oficio de un "animal de carga": él lleva la maleta llena de arena, la silla plegable, la cesta de provisiones y un abrigo sobre el brazo -el abrigo de su amo-. En oposición a todo esto, el "amo" sigue detrás de él, llevando en sus manos un único objeto: el látigo con el que va propinando azotes a Lucky;

b) Lucky aparece, además, con una cuerda atada al cuello, cuerda que sujeta Pozzo por el otro extremo, como si se tratase efectivamente de una caballería;

c) los movimientos de Lucky son dirigidos todos por Pozzo, por medio de las riendas;

d) Pozzo tira de la cuerda, sirviéndose del vocabulario utilizado en esos casos para gobernar los movimientos de las caballerías:

"Plus vite! Arrière! (...)  
Arrêt!... Tourne! (...)  
Plus loin!... Là (...)  
En avant! ...Hue!"

El mismo Beckett indica, a veces, expresamente la relación entre Lucky y el "animal de carga": "(comme à un cheval) Woooal". (124)

e) Pozzo utiliza el látigo propio de las caballerías.

Pero no es solamente que Pozzo trate a Lucky como a un animal, lo sorprendente -si no tenemos en cuenta los postulados de la dialéctica hegeliana- es que el mismo Lucky se comporta como tal y acepta este tratamiento de parte de Pozzo. En efecto, Lucky

12) no desobedece a su "amo" ni una sola vez -a pesar de tener el cuello en carne viva por el roce de la cuerda, como observan Vladimir y Estragón (125)-. Las llagas del cuello de Lucky eran la huella de su trabajo y, al mismo tiempo, la marca de su esclavitud -Genet añadirá a las llagas del Esclavo, la existencia de piojos (126)-. Estragón, extrañado de ver en Lucky tanta obediencia, no puede menos de exclamar: "il ne se refuse jamais?" (127)

22) está jadeante, babea, los ojos le salen de órbita o duerme de pie, como un animal agotado por el esfuerzo;

32) propina una patada a Estragón, cuando éste se le acerca demasiado, como si fuese una verdadera coza; Pozzo, por su parte, ya les había prevenido: "il est méchant avec les étrangers";

42) obedece exclusivamente las órdenes de su amo;

52) se alimenta tan sólo de las sobras -los huesos, etc.- que le va echando su amo;

62) con todo esto, Lucky no solamente no se queja, sino que trata por todos los medios de impresionar a Pozzo, comportándose como un excelente servidor, para no verse abandonado por él (128).

Se trata de la misma solicitud y abnegación que practican las Criadas de Genet, cerca de Madame, solicitud y abnegación que, lejos de complacerla, le asquean (129). Es también la solicitud de Rose, cerca de sus respectivas señoras, como vimos en Paolo Paoli(130). Por su parte, El Esclavo de Le Balcon -el que llevaba grabadas en su cuerpo las llagas de la esclavitud- no acariciaba otro sueño que el de poder morir por su Amo, el Jefe de Policía. Todo lo que El Esclavo sabía hacer era lo que había aprendido por la fuerza de la costumbre: inclinarse y aplastarse contra el suelo bajo los pies de su amo y deslizarse entre el barro; incluso cuando no hubiese barro, El Esclavo lo sentiría al rededor de todo su cuerpo, excepto en su boca que debía conservar abierta, para cantar las glorias y alabanzas de su señor(131). Sin embargo, El Esclavo no busca otra recompensa que hacer todo lo posible para ser cada día más indigno de su amo. Los esclavos perfectos deben "pu-drirse de pie", dice el mismo Roger. ¿Sería por este motivo que Clov no podía sentarse?(132). Por su parte, Saïd no quería sentarse ni siquiera sobre las piedras -"les pierres sont trop douces à mon cul", decía (133)- y Lucky mientras su amo comía sentado tranquilamente, permanecía de pie ante él, dispuesto a secundar sus órdenes al momento, sin atreverse siquiera a depositar la maleta en el suelo, mientras se le doblaba el cuerpo una y otra vez por el peso, la fatiga y el sueño(134). Al Jefe de Policía (el "señor" de Le Balcon) no puede bastarle que cada semana se vea El Esclavo un poco más "disminuido"; quiere que se esfuerce, para que esa disminución

se haga ostensible día a día. El cemento del mausoleo construido para el Jefe de Policía está amasado con lágrimas, saliva y sangre de esclavos. No obstante, ningún resentimiento anida en el alma de los esclavos, sino el más profundo reconocimiento, respecto de sus amos:

"L'ESCLAVE: (...) Nous sommes à toi et rien qu'à toi".(135)

Por lo demás, las circunstancias que acompañan a Lucky y a Pozzo, desde el momento de su aparición en escena, demuestran bien claramente a qué nivel de su proceso dialéctico se encuentran sus relaciones. Después de su primer encuentro, ambos habrían decidido, de común acuerdo, que había un vencedor (Pozzo) y un vencido (Lucky): el primero sería reconocido como tal por el segundo. Las órdenes brutales y el trato cruel que Pozzo daba a Lucky no eran más que la manifestación pública de sus deseos de ser "reconocido" por otro hombre. Pozzo tenía pleno derecho a este reconocimiento y Lucky lo sabía.

Ambos sabían que "señor" no podía existir más que uno. El número de esclavos, sin embargo, no está limitado. En Le Balcon no era sólo uno el esclavo; el pueblo entero había trabajado como tal en la construcción del mausoleo del Jefe de Policía: una mitad de la población trabajaba durante el día y la otra mitad lo hacía durante la noche. Los hombres gemían todavía durante el descenso de Roger, al excavar el nicho de granito en la piedra viva: era la señal de que El Jefe de Policía era venerado por su pueblo y reconocido como "señor" indiscutible. (136)

La calificación de "pareja ideal" que da Croussy del tandem Pozzo-Lucky (137), calificación recogida por José M<sup>a</sup> Aresté, en su Memoria de Licenciatura (138), tratando de ver en Pozzo la Crueldad y en Lucky la Ternura, la consideramos, por supuesto, admisible, pero más cercana a la imaginación de los críticos que a la obra global de Beckett.

En efecto, situado cada personaje en su condición de Amo o Esclavo respectivamente, nos parece tan brutal el comportamiento del uno como el del otro. A decir verdad, no podemos encontrar en Lucky ningún rasgo de ternura ni durante el Acto Primero ni, mucho menos, en el Segundo. La única vez que se encuentra en el texto algo que pudiera inducir a esta suposición es cuando Pozzo, acosado por las insistentes acusaciones de Vladimir y Estragón, exclama, en una especie de ataque y como fuera de sí, que no puede aguantar a Lucky por más tiempo a su lado:

"POZZO.- Autrefois...il était gentil... il m'aidait... me distrayait... il me rendait meilleur... maintenant... il m'assassine...".

Ahora bien, este comportamiento correspondía, en todo caso, a una época anterior al comienzo de la obra y, por otra parte, Pozzo afirma esto en un momento en el que no se siente muy seguro de lo que dice, si damos crédito a sus palabras:

"POZZO (calmé).- Messieurs, je ne sais pas ce qui m'est arrivé. Je vous demande pardon. Oubliez tout ça. (De plus en plus maître de lui) Je ne sais plus très bien ce que j'ai dit, mais pouvez être sûrs qu'il n'y avait pas un mot de vrai là-dedans..."(139)

Creemos, pues, que de acuerdo con la conducta adoptada por Lucky dentro de los límites de la obra, no parece con mucho fundamento el querer ver en uno de los personajes al representante de la Ternura y en el otro al de la Maldad.

A decir verdad, parece que la sumisión del siervo podría ser calificada con el mismo título de "brutal" -por no decir "bestial"- que la propia tiranía del señor. Cada uno representa su papel, de acuerdo con los postulados del mismo. Ambos llevan hasta sus últimas consecuencias -como otro Roger- su encar-



nación del personaje: el uno tiene todos los derechos del mando y el otro todos los derechos de la sumisión; el uno ha llegado a la categoría de "hombre" y el otro, por el momento, no sobrepasa el nivel biológico, la categoría "animal".

Ludovic Janvier se deja cautivar por la misma consideración, al querer ver en dicha pareja la unión fraternal de "méchanceté et de tendresse" (140). Estaríamos de acuerdo en que la citada pareja represente "la totalidad de la Humanidad" y nos revele "la internecesidad de ambos para ir arrastrando lo que se les da a Lucky y a Pozzo" (141), pero no precisamente porque Beckett trate de colocarnos ante "el binomio ternura-maldad", ni porque se verifique en esa pareja "el hermanamiento del Bien y del Mal". Es más, si nos atenemos al texto de la obra, parece deducirse más bien todo lo contrario; parece como si Beckett hubiese querido indicarnos que en Pozzo se encuentra algo de cada uno de nosotros, de nuestros sueños de dominio, de superación, inherentes a la condición humana y en contraste luego con la tremenda diferencia que nos ofrece la realidad de la vida, como le ocurre a Pozzo en la Segunda Parte. En este sentido, Pozzo "responde" igualmente al nombre de Abel que al de Caín, al Bien que al Mal, ya que, de alguna manera, como dice Estragón, Pozzo "es toda la Humanidad" (142). Por su parte, Lucky no representaría más que un desdoble o la otra cara del mismo Pozzo. Croussy, después de establecer la comparación arriba indicada -"Pozzo et Lucky: le couple idéal: le maître et l'esclave. Pozzo la Cruauté et Lucky la Tendresse"- añade: "mais, sans raison, Pozzo peut devenir tendre et Lucky cruel". (143)

Si examinamos el pasaje más detenidamente, observamos que, una vez que Pozzo fue golpeado por Vladimir y consiguió escabullirse hasta caer al suelo fuera del alcance de Vladimir y Estragón, al no oír éstos sus quejas ni divisar sus movimientos, se arrepienten del trato que le dispensaron y temen incluso que haya muerto; lo llaman y no responde. Es entonces cuando empiezan a dudar de que se llame realmente Pozzo y Estragón sugiere

llamarlo con otros nombres, uno tras otro, como si se tratase de un juego:

"EST.- Ce serait amusant.

VLA.- Qu'est-ce qui serait amusant?

EST.- D'essayer avec d'autres noms, l'un après l'autre. Ça passerait le temps. On finirait bien par tomber sur le bon.

VLA.- Je te dis qu'il s'appelle Pozzo.

EST.- C'est ce que nous allons voir. (Il réfléchit). Abel! Abel!

POZ.- A moi!

EST.- Tu vois!

VLA.- Je commence à en avoir assez de ce motif.

EST.- Peut-être que l'autre s'appelle Caïn (Il appelle) Caïn! Caïn!

POZ.- A moi!

EST.- C'est toute l'humanité..."(144).

Tan pronto como Pozzo ha parecido "responder" al apelativo de Abel, a Estragón se le ocurre pensar que el otro pudiera llamarse Caïn -la asociación entre ambos nombres existe, como es sabido, desde el comienzo de los tiempos bíblicos-, pero el "juego" iniciado consistía en llamar únicamente a Pozzo -el único que había desaparecido de la escena y el único por el que estaban preocupados- con distintos nombres, uno tras otro, hasta dar con el verdadero, a la vez que esto les ayudaría a ocupar su tiempo. Por otra parte, el verdadero nombre de una persona no es el que los otros puedan creer que tiene, sino aquél al que esa persona responde. Ahora bien, de hecho, el que de alguna manera "responde" al nombre de Caïn no es Lucky -"l'autre"- sino Pozzo. Es cierto que es una respuesta a una llamada de auxilio, pero es la misma respuesta de antes. Es decir, existe una idéntica respuesta, dada por la misma persona y en las mismas circunstancias de tiempo, lugar, etc., a los distintos apelativos de "Abel" y "Caïn". Sabemos, por lo que Pozzo dirá más adelante, que Lucky estaba ahora "mudo", pero ciertamente no estaba "sordo", ya que oía perfectamente las órdenes del Amo (145); sin embargo, no es él quien se da por aludido. Por consiguiente, aunque Estragón pu-

diera pensar que es Lucky el que se llama Caín, creemos que esto no es más que un pretexto del autor para que sea Pozzo quien responda a los dos nombres distintos y así lo entiende Estragón cuando comenta: "C'est toute l'humanité". Por otro lado, si una vez que Pozzo hubiese respondido al nombre de Abel, se tratase de hacer responder a Lucky al nombre de Caín, se supondría precisamente lo contrario de lo que, por parte de los críticos arriba indicados, se pretendía demostrar: es decir, que Pozzo -el Amo "despiadado"- respondería a la Ternura (Abel) y Lucky -el Siervo "sumiso"- respondería a la Maldad (Caín).

Así pues, como decíamos arriba, nos parece tan brutal, tan extremado, tan despiadado, el comportamiento de Pozzo como el de Lucky, eso sí, cada uno en su papel. La verdadera razón de tal comportamiento se desprende claramente de la teoría hegeliana del Amo y el Esclavo. Si el hombre sólo puede sentirse tal frente a otro hombre, es que "la realidad humana sólo puede ser social", como dice Kojève, y si una vez frente a frente, no cabe otra posibilidad que la lucha a muerte por el reconocimiento, es evidente que, como dice el mismo autor,

"el hombre no es jamás hombre simplemente; es siempre necesaria y esencialmente Amo o Esclavo." (146)

Asimismo, para Ionesco, nadie es capaz de escapar a esta ley, una de las leyes más elementales y primarias del reino animal: la ley del Opressor y del Oprimido, la ley del Dominante y del Dominado, la ley del Amo y del Esclavo:

"Hay algunos dominantes: todos los demás son dominados, son pasivos, igual que en muchas sociedades de animales, igual que en muchas sociedades de insectos".(147)

Así se comprende que Lucky acepte sin resistencia, sin oposición, el Dominio de su "señor". Estragón no concibe que Lucky

no se defiende, pero Pozzo sabe perfectamente que no se defenderá, porque toda defensa está excluida del papel del "siervo":

"EST.- Et s'il se défend?

POZ.- Non, non, il ne se défend jamais". (148)

Entre Amo y Esclavo existe, según Hegel, una interdependencia: no se puede llegar a ser Amo si no es sometiendo al Esclavo, a la vez que éste nunca podría "liberarse", sin haber pasado previamente por el camino de la esclavitud.

Según todo esto, aparte de que, como indicaba el mismo Croussy, no procede ver al Bien como exclusivo de Lucky ni al Mal como privativo de Pozzo, es decir, que lo bueno y lo malo podrían darse en el Tirano y en el Esclavo -lo cual, como ya se ha visto, responde también a la ideología hegeliana-, no es el aspecto Moral del Bien y del Mal el que habría que ver aquí, sino su aspecto ontológico y, en este sentido, Pozzo sería un buen Tirano y Lucky, sin lugar a dudas, un buen Esclavo.

Dentro de la dialéctica del Amo, Pozzo es el ser-para-sí. Todo lo otro (y todos los otros) le pertenece; todo lo demás es un instrumento de su placer o un producto para su consumo: las tierras son suyas, la comida es para él solo, en la silla que lleva Lucky tan sólo puede sentarse él, Lucky es su siervo y los mismos Vladimir y Estragón son un medio para la ostentación de su señorío. (149)

Por otra parte, al hacer su presentación, Pozzo no puede creer que Vladimir y Estragón no reconozcan su nombre, incluso al confundir el nombre de Pozzo con Bozzo o Gozzo, se adelanta hacia ellos amenazador, de manera que Estragón se ve obligado a excusarse:

"EST.- Nous ne sommes pas d'ici, Monsieur"

A lo cual, la altiva réplica de Pozzo no se hace esperar:

"POZ.- Vous êtes bien des êtres humains cependant".(150)

Es decir, como seres humanos, como hombres de "su misma especie", bajo el punto de vista del Amo, estaban obligados a "reconocerlo". El, en cambio, no puede reconocer a nadie, ni siquiera reconocerá a Godot (ignoraré a Godot como Amo, de la misma manera que Vladimir y Estragón parecían ignorar a Pozzo). En efecto, Godot -o Godin o Godet, como decía Pozzo en tono despectivo(151)- no pasa de ser para Pozzo un desconocido.

Pozzo había pasado ya de la certeza de sí a vivir su verdad; es decir, su certeza no era ya puramente subjetiva o "inmediata", sino que se había objetivado y "mediatizado" por el reconocimiento de Lucky, mientras que éste permanecía un ser "inmediato", natural, animal.

Digamos de manera más explícita que Pozzo (como Amo) se relaciona de un modo inmediato con la cosa (el objeto cosificado de su Deseo) y con Lucky, pero, simultáneamente, de una manera mediatizada se relaciona con la cosa y con Lucky, a través, respectivamente, de Lucky y la cosa, como exige la dialéctica hegeliana. En efecto, Pozzo se relaciona de una manera mediatizada con Lucky por su ser-dado autónomo; este "ser independiente" es el vínculo de unión de Lucky con Pozzo o, para decirlo con palabras de Hegel, "ésta es su cadena"(152); por otra parte, Pozzo se relaciona de manera mediatizada -a través de Lucky- con la cosa, desde el momento en que Lucky, con su trabajo, ha transformado, ha "trans-portado", con su fatiga y esfuerzo, los productos de consumo (las provisiones) y los instrumentos de placer (la silla, el abrigo) de Pozzo. Lucky no consume las provisiones ni disfruta de su trabajo; esto estará reservado, en exclusiva, al "señor".

Veamos ahora concretamente cómo se comporta Pozzo al experi-

mentar su goce, el "gocce" típico del Amo hegeliano. (Como puede deducirse, nos atenemos por ahora exclusivamente al Acto Primero de la obra). En primer lugar, no puede haber ningún obstáculo que impida o dificulte ese goce. Vladimir y Estragón sufren o están preocupados por la triste situación de Lucky -Vladimir considera ese trato una vergüenza y Estragón ve en él un escándalo (153)-. Para Pozzo, en cambio, es completamente normal: a él le corresponde el "ser reconocido", mientras que él nunca podrá "reconocer" al otro, puesto que, como Amo, antes tendría que morir o matar.

En segundo lugar, no olvidemos que el Amo, al "gozar" de la cosa, tiene que "negarla", destruirla, como producto elaborado precisamente para su consumo. Para que la escena sea más intuitiva, Beckett ha escogido el ejemplo de la comida. Previamente, y para que no le molestase el fresco durante el placer de la comida, se había enfundado el abrigo, no sin antes haber recabado para ello la ayuda de Lucky, cargado de equipajes y sosteniendo objetos hasta con los dientes. Además, Pozzo no se sienta en el suelo como hacen los demás: él lleva consigo su silla, es decir, se la lleva Lucky y Lucky se la abre -todo el trabajo le corresponde a él- y se la coloca en sitio oportuno; no obstante, el primer sitio no será del agrado del Amo; Lucky tendrá que dejar la carga de nuevo en el suelo -recordemos que no se atrevía a apoyarla en el suelo, ni siquiera durante los descansos- y cambiar la silla de sitio para complacerle. Luego, saca Pozzo de la cesta su pollo, su pan y su botella de vino. Cuando Lucky recoge la cesta vacía y se retira, recibe la orden de retirarse más todavía: su proximidad y el mal olor que despiden -el mal olor de la condición servil, el mismo que percibía Madame de sus criadas (154), el mismo que percibía Hamm de su siervo Clov (155), el hedor pestilente de Leïla y Saïd que resultaba insoportable incluso para los mismos árabes (156), el mismo olor, en último término, que se levantaba de toda Africa (157)- constituirían una moritificación para el "señor", durante su comida.

Por otra parte, observamos que Pozzo empieza a comer sin que se le ocurra no ya invitar a Lucky, sino ni siquiera a Vladimir y a Estragón a quienes había considerado como "sus semejantes". -"même quand ils ne me ressemblent qu'imparfaitement"(158)-. Pozzo devora el pollo -sin duda ninguna cocinado y aderezado por Lucky- a la vez que va echando los huesos, "después de haberlos chupado". Sólo después podrán pertenecer a Lucky o a Estragón, de la misma manera que Edgar, una vez "esclavizado" por La Plus Heureuse des Femmes y dependiendo totalmente de ella, recoge del suelo los huesos de pollo para chuparlos, después de haber sido echados por la nueva "ama". Edgar acaba sentado en el suelo -convertido en pierro fiel- y andando a gatas bajo las faldas de la que será desde ahora su "señora"(159).

Satisfecho por la comida, enciende Pozzo su pipa, estira las piernas y empieza a echar bocanadas de humo entre los presentes, disponiéndose a tener una buena y tranquila digestión. Normalmente así terminaba su comida de cada día, pero hoy se permitirá una excepción. Hoy tiene la posibilidad de demostrar mejor que nunca su dominio, de hacer ostentación de su señorío, de satisfacer su Deseo delante de otros hombres. Hace cambiar de sitio nuevamente su silla y se dispone a llenar su pipa por segunda vez. Vladimir y Estragón parecen cansados de la presencia de ese personaje y deciden marcharse, pero Pozzo no lo consentirá: su presencia es necesaria para él. Cuando se decide, por fin, a dar respuesta a sus preguntas, obliga a los tres a prestarle la máxima atención. (160)

Ahora bien, el señorío de Pozzo, como el de todo "amo" hegeliano, tendrá su contrapartida, de acuerdo con la doctrina que expusimos más arriba. Lucky será cada vez más libre y Pozzo pasará a depender de él, a la vez que necesitará los auxilios de Vladimir y Estragón. Para ello, bastará comparar la situación de los personajes en el Acto Primero con la situación en que se hallan en el Acto Segundo.

Efectivamente, el Amo, que antes conducía de las riendas a Lucky, es ahora ciego y tiene que dejarse dirigir por él; el que antes alejaba de su lado a Lucky por el mal olor que despedía tiene que correr ahora, lleno de miedo, hacia éste y asirse a él, ante las primeras voces que percibe; aquél cuyo rasgo esencial había sido la autonomía, la autosuficiencia, la "independencia" -respecto de Lucky y respecto de la otra pareja- y que se hacía obedecer al momento por todos, aparece ahora gimiendo y retorciéndose en el suelo, incapaz de levantarse, pidiéndoles ayuda y socorro durante largo rato, mientras Vladimir y Estragón discuten sobre la posibilidad de aprovecharse de tal situación:

"POZZO.- Au secours! (...)  
A moi! (...)  
Pitié Pitié (...)  
Relevez-moi! (...) (161)

Pozzo llegará, incluso, a ofrecerles una cantidad de dinero a cambio de la ayuda solicitada, cantidad que irá aumentando progresivamente a doscientos, trescientos, cuatrocientos francos. Su oferta quedará en el aire y, en cambio, Vladimir, molesto por los repetidos gritos de auxilio y a instancias de Estragón, acabará por proponerle una buena paliza.

Desde la página 130 de la obra, en que se cae al suelo, hasta la 143, en que Vladimir y Estragón a duras penas consiguen ponerlo de pie, para que se quede luego con los brazos colgando del cuello de ambos, incapaz de sostenerse por sí mismo, no cesa Pozzo de pedir auxilio. Después les pedirá que no lo abandonen y seguirá recorriéndoles que no le den contestación, quedándose asombrado de que ni siquiera Lucky responda a sus llamadas. Esto es justamente lo que les ocurría a Vladimir y a Estragón en el Acto Primero respecto de Pozzo. Parece como si entre éste y los otros personajes hubiese existido una permuta de papeles. Pozzo, en efecto, no puede menos de lamentar la pérdida de su



buena situación anterior; un recuerdo que sería realmente triste para él, como observa Vladimir:

"Memoria praeteritorum bonorum". (162)

La autonomía ha pasado a sujeción, el "independiente" ha llegado a tener que "dependen" de todos, mientras que los antes "dependientes", los subordinados, han alcanzado su "liberación".

Hemos asistido a la ascensión y a la caída de Pozzo. Ascenso y descenso constituyen una ley constante dentro de las relaciones entre Opresores y Oprimidos del teatro nuevo. La caída y la humillación de Pozzo -caída reflejada aquí materialmente- son las mismas que sufrieran su hermano Hamm, en Fin de partie, de Beckett, Le Père de Henri, en Le Sens de la Marche, de Adamov, la del Jefe de Policía, recluido durante dos mil años en su mausoleo, en Le Balcon, de Genet, la misma humillación y la suplantación que experimentara Le Policier por Nicolas, en Victimes du devoir, de Ionesco, entre otros. Incluso cuando encontramos, excepcionalmente, un amo "moderado", como M. le Modéré, después de haber sido encumbrado hasta el cargo más elevado del país, irá disminuyendo no sólo en autoridad y en poderío sino también físicamente, mientras que su primitivo coche de inválido -"qui ressemble beaucoup à une voiture d'enfant" (163)- se irá perfeccionamiento e irá supliendo las facultades de aquél.

El final de Pozzo ha sido, pues, un estrepitoso fracaso. Su vida ha sido una "partida perdida" y perdida desde el primer momento del "juego", puesto que el destino, según el mismo Pozzo confiesa (164), le deparó el papel de Amo y éste, tanto en las obras de Beckett como en la dialéctica hegeliana del Amo y el Esclavo, lleva siempre, irremisiblemente, las de perder.(165)

Con la representación de esta obra de Beckett, asistimos a la historia de una "caída", una de cuyas características, como ve-

remos en otro momento, queda simbolizada y se pone de manifiesto en la progresiva pérdida de los objetos más estimados y más íntimos del Amo. En efecto,

a) Pozzo empieza por perder su pipa, que tenía en gran estima y que llevaba siempre consigo (166);

b) luego, es el pulverizador: el susto, al igual que la preocupación que le entra, es ahora mucho mayor, puesto que le era imprescindible para su pulmón izquierdo (167);

c) antes de salir de la escena, se percata de que ha desaparecido su reloj: ¿lo habrá perdido?, ¿se habrá parado?. Vladimir y Estragón aproximan sus oídos al vientre de Pozzo, como hicieron éste mismo momentos antes, tratando de oír el tic-tac del reloj. Estragón cree oírlo, pero Vladimir le advierte que es el tic-tac del corazón de Pozzo. En cualquier caso, tratándose de una obra de Beckett, la coincidencia no es casual. La pérdida del reloj es un mal presagio para Pozzo. A pesar de haberlo sacado de su bolsillo varias veces en escena, no quiere creer que lo haya perdido; prefiere pensar que lo dejó olvidado en el castillo (168).

La pérdida de los objetos más estimados se ve continuada y acrecentada en los personajes beckettianos con una pérdida de facultades y, a veces, de partes físicas del cuerpo, que constituyen una verdadera "mutilación", como veremos en otro momento más detenidamente y como ocurre en las otras obras del teatro nuevo.

En el Acto Primero de la misma obra beckettiana, encontramos a Pozzo casi calvo y con los primeros indicios de que le fallaba la memoria -dos síntomas de vejez-. Pero, en el Acto Segundo, el cambio ha sido radical: aparece en escena completamente ciego (169). Pero su transformación más alarmante ha sido el cambio psíquico que ha experimentado y que hemos descrito más arriba. Este hundimiento del personaje es constante en el teatro nuevo, y al decir constante lo entendemos como referen-

a todos aquellos personajes a los que les ha sido asignado el papel de "amos", pero lo entendemos también como un hundimiento progresivo en su proceso, a medida que transcurre el tiempo.

En la teoría hegeliana, tiene este proceso su explicación lógica. En efecto, el "goce" del objeto -que lleva anejo su consumo y que es característico del Amo) supone, como decíamos más arriba, la negación, la destrucción de ese objeto, y esto supone, a la vez, la desaparición de su subsistencia. De ahí le viene al Amo, como dice Hegel, su inestabilidad.

Ahora bien, si para alguien esta transformación no podía suponer una sorpresa, era precisamente para el Amo. Cuando éste disfrutaba de su "dominio", cuando "gozaba" de los objetos, cuando tenía todas las apariencias de un hombre situado fuera del alcance del sufrimiento, sabía, sin embargo, mejor que nadie, que un día tendría que sufrir:

"POZZO.- (...) Je vais souffrir, cela est certain".(170)

Seguramente que Pozzo era sabedor de esto, desde el momento en que conoció el papel que le había deparado su destino, como explicaba él mismo a Vladimir y a Estragón:

"POZZO.- (...) Remarquez que j'aurais pu être à sa place (por Lucky) et lui à la mienne. Si le hasard ne s'y était pas opposé". (171)

Todo esto forma parte de una transformación que se produce dentro del proceso de relaciones mutuas que han sido definidas como dialéctica del Amo y el Esclavo, no constituyendo la liberación de éste más que un aspecto más del envilecimiento, de la total desintegración de aquél. Esto constituye también una diferencia importante entre la ideología de Hegel y la que está latente en el teatro nuevo. En el filósofo, la liberación

del Esclavo tiene un aspecto positivo: llegar al hombre histórico, verdaderamente libre. En este teatro, la "liberación", más que en sí misma, es contemplada en su aspecto negativo, en cuanto que la pérdida y la privación, por parte del Amo, de una más de sus "cosas", de algo que era para él imprescindible, como formando parte de su misma persona y de su "señorío", y que constituye, a la vez, el presagio y el síntoma inequívoco de su inminente desintegración.

Veamos ahora cuál ha sido el cambio producido en el Criado. Aparentemente ha seguido el camino del Amo: sus discursos incoherentes reflejan que ya no "piensa" con la misma facilidad de antes y, sobre todo, en el Acto Segundo, a la vez que el Amo ha perdido la visión, según Pozzo, el criado se ve privado del habla. Parece que si ha sido privado de "pensar", desde el momento en que aplastaron su sombrero -ya que al pensar en voz alta, su pensamiento daba origen a su "discurso"-, lógicamente debe verse privado ahora del discurso, es decir, del habla. No obstante, es también posible que la razón de este mutismo sea más profunda y esté de acuerdo con la doctrina hegeliana - a la vez que sigue una trayectoria paralela con el comportamiento de otros personajes beckettianos-.

Más arriba hemos apuntado el fallo de la dialéctica del Esclavo. Decíamos que, de acuerdo con Hegel, esta liberación es inviable y de esta inviabilidad se originaba la triple actitud de la conciencia servil (la actitud estoica, que a su vez conduce a la escéptica y, a través de ella, se llega a la actitud de la conciencia desventurada). (172)

Realmente lo que ha hecho Lucky ha sido "liberarse pensando", es decir, liberarse en el campo del pensamiento, pues como dice Hegel,

"en el pensamiento yo soy libre, porque no soy en otro, sino que permanezco sencillamente en mí mismo, y el objeto que es para mí la esencia es, en unidad indivisa, mi ser para mí". (173)

El estoico, al pensar, se ha desprendido del mundo exterior y por tanto la conciencia del estoico será negativa ante la relación señorío-servidumbre. De acuerdo con Hegel,

"su acción no es en el señorío tener su verdad en el siervo ni como siervo tener la suya en la voluntad del señor y en el servicio a éste, sino que su acción consiste en ser libre tanto sobre el trono como bajo las cadenas".  
(174)

Es decir, el Esclavo que ha llegado a la "sabiduría" del estoico no tiene ya su realidad en la voluntad del Amo, puesto que ni se sigue esclavizando para mantenerse en vida, ni continúa su trabajo para permanecer en la existencia. Adopta una actitud "desinteresada" ante la vida y ante la muerte. (175)  
De este desinterés nace su libertad, pero será una libertad abstracta, puesto que como estoico piensa, pero no actúa. Según Kojève,

"se opone al mundo, se retira en el pensamiento, pero no lucha contra ese mundo, contra el Amo, para hacerse reconocer como hombre libre (arriesgando su vida). Es un hombre libre pero abstracto, ya que no es libre sino en el pensamiento, más exactamente, en su pensamiento".  
(176)

Ahora bien, el estoicismo es un círculo vicioso y conduce al hastío, a la "nausée". Según Hegel, preguntado el estoico por el contenido de su pensamiento (por el criterio de verdad, de la bondad), cae en la "perplejidad": su respuesta no puede ser otra, dice Hegel, que el pensamiento mismo sin contenido. En efecto, todo pensamiento opuesto al mundo es pensamiento sin contenido, puesto que si ese contenido existiese, solamente podría haberse sacado del mundo exterior. De ahí que las generalidades del estoico conduzcan al hastío:

"los términos universales de lo verdadero y lo bueno, de la sabiduría y la virtud, en los que necesariamente

tiene que detenerse el estoicismo son también, sin duda, en general, términos edificantes, pero no pueden por menos de engendrar pronto el hastío, ya que en realidad no pueden conducir a una expansión del contenido". (177)

Por esto decíamos que el estoicismo es un círculo vicioso, sin otra salida posible que el escepticismo. El estoico reconoce que se encuentra en una actitud imposible: su libertad es ilusoria. Tendrá que dar un paso más y negar la existencia del Otro. Está solo en el mundo y la lucha por el reconocimiento sólo es una quimera.

El "discurso" de Lucky del final del Acto Primero es un discurso "sin contenido", no solamente en cuanto que no tiene significación, sino en cuanto que no puede tenerla, cualquiera que fuese el discurso de Lucky; para el estoico, todo sentido o todo contenido de pensamiento es de todo punto imposible, es contradictorio. En un principio, si damos crédito a Pozzo, éste disfrutaba con los discursos de Lucky, pero llega un momento en que las "generalidades" de éste le hastían, le cansan y le resultan insoportables. En el Acto Segundo, realiza el progreso definitivo: es el progreso del escéptico: quizá, más que mudo, lo que le ocurra a Lucky -a pesar de lo que diga su amo- es que no hace uso de la palabra; no habla porque para él no hay nada que hablar. El estoico ha devenido escéptico. Todo lenguaje huelga. Toda comunicación carece de sentido. Acepta su situación, porque es la única situación posible.

Entendemos que el silencio de Lucky, en el final del Acto Segundo, no es fruto del fracaso de Lucky, de su sometimiento final a Pozzo, como opina J.Mª. Aresté (178). Creemos más bien que es debido a todo lo contrario: a la conciencia de "liberación" que empieza a tener el esclavo, como le ocurría a Clov. La Sprache de los descontentos ha sido reemplazada por el silencio sabio del escéptico. Otra interpretación no es posible, si se tiene en cuenta la dialéctica hegeliana del Amo y el Esclavo. Lucky,

en efecto, es el intelecto, la imagen del yo racional; no es "una máquina", ni "un juguete mecánico que se pone en marcha cuando se le da cuerda"(179). Si su "discurso" no tiene sentido o "contenido", ya quedó dicho más arriba, es porque no hay contenido posible para el pensamiento. Cualquier discurso, incluso el más logrado, sería para Lucky, para el escéptico, un pensamiento sin contenido.

Otro "amo" del teatro nuevo, Le Gros Monsieur ionesquiano de Le Tableau, recordará a su vieja hermana -que desempeñaba en ese momento el papel de esclavo- esta actitud hegeliana:

"Parler n'est plus de ton âge". (180)

Estamos de acuerdo con J.Mª. Aresté en que este lenguaje "es reducido a un sonido desprovisto de significación "quaqua", onomatopeya que podría evocar lo confuso, lo difuso, luego una in-comunicabilidad con el Otro y una pregunta (Quoi? Quoi?) que permanecerá siempre sin respuesta. Y al no encontrarle sentido es preferible hacer callar que intentar comprender".(181), pero precisamente por esto creemos que el discurso de Lucky no es "signo del fracaso", sino señal de la victoria del siervo sobre los convencionalismos y la "arbitrariedad" de un lenguaje que fue inventado para el mundo del Amo.

El aprendizaje del estoico ha conducido a la "ignorancia descubierta" de Sófocles, de que hablabamos en el Prólogo. (182) Es el aprendizaje del estoico personaje de Acte sans paroles I. Es también la "sabiduría" del mutismo del Orador de Les Chaises: el "contenido" del discurso de éste no era otro que el contenido del discurso de Lucky; los "sonidos guturales de hombre mudo" y las grafías ilegibles que escribe en la pizarra ante los ojos atónitos de los espectadores de Les Chaises eran igualmente sonidos y grafías "sin contenido". (183)

El estoico y el escéptico tienen de común que ni el uno ni

el otro actúan. Sin embargo, el escéptico supone la afirmación del dualismo abstracto: la existencia del Hombre se opone a la del Mundo como el Ser se opone a la Nada. Para Hegel, dice Kojève, el Hombre no es solamente lo que es, sino lo que puede ser, negando lo que es. La Identidad es el ser natural, el ser dado y recibido por la Naturaleza. Pero el Hombre puede actuar contra su naturaleza "dada", puede "negarla". De este acto de negación, de esta Negatividad nace su libertad. La norma de la moral antigua sería, según dice Kojève, deviene lo que eres, mientras que la norma de la moral hegeliana sería justamente la opuesta: "no seas lo que eres, sé lo contrario de lo que eres". Pero la actitud escéptica resulta, para Hegel, una contradicción: la vida del escéptico no tiene razón de ser; la única actitud lógica sería llegar a la Negatividad por el suicidio. (184)

Toda la problemática de Genet, de sus personajes, de sus "reflets", de sus espejos, tiene como base el enfrentamiento entre lo que se es y lo que no se es: puesto el ser en el límite del ser (y, por consiguiente, en el límite del no-ser) se desemboca en la Nada. Para obtener esta confusión entre el ser y el no-ser es por lo que Genet utiliza los que Sartre llama "tourniquets d'être et d'apparence" (185), con objeto de llegar hasta el concepto sartriano denominado por su autor "le moment du Mal":

"L'être s'est révélé non-être et du coup le non-être devient l'être. Cet instant où les lumières vacillent, où l'unité volatile de l'être du non-être avec le non-être de l'être s'opère dans la pénombre, cet instant parfait et pervers nous fait réaliser de l'intérieur l'attitude mentale de Genet quand il rêve: c'est le moment du Mal". (186)

Por esto precisamente, para que la irrealización de estos personajes (de estos "papeles", como dice B. Dort) sea radical, es por lo que Genet recurre al cambio de sexo: los papeles de Solange y Claire, en efecto, son representados por muchachos, de acuerdo con los deseos del autor, como comenta Sartre (187),



de la misma manera que estos mismos "papeles", una vez ingresados en la cárcel de Haute Surveillance, son desempeñados por muchachos "invertidos" que, por sus gestos y por su conducta, revisten las apariencias de mujer.

En esto se basa uno de los principios básicos de toda la obra de Genet. Por esto, a pesar del cambio o de la evolución que, según algunos críticos, se observa a lo largo de la producción de Genet (188), creemos que el planteamiento de Le Balcon -como también el de Les Nègres- es el mismo de Les Bonnes. En efecto, Genet enfrenta el ser con el no-ser de los personajes, por medio de la técnica del disfraz. Disfrazados, los personajes se ven en su pura apariencia, entre lo que fueron y lo que "escogieron" ser. Entonces, ven que son nada, pura imagen de sí mismos, imagen multiplicada hasta el infinito en una serie infinita de espejos, como nos recuerda El General, precisamente, mientras se mira en el espejo. Es el momento próximo de la muerte: El General cabalga hacia la muerte -hacia la Nada- montado sobre La Joven, en su papel de caballo del General:

"LE GENERAL:(..) (Il se regarde dans la glace) Wagram! Général! Homme de guerre et de parade, me voici dans ma pure apparence (...) Simplement j'apparais. Si j'ai traversé des guerres sans mourir, traversé les misères, sans mourir, c'était pour cette minute proche de la mort (...)  
proche de la mort... où je ne serais rien, mais reflète à l'infinie dans ces miroirs, que mon image (..) nous allons descendre -moi te chevauchant- vers la gloire et la mort, car je vais mourir. C'est bien d'une descente au tombeau qu'il s'agit.. (...)  
Je ne suis plus que l'image de celui que je fus (..) je veux être général dans la solitude. Pas même pour moi, mais pour mon image, et mon image pour mon image, et ainsi de suite." (189)

El disfraz, en Genet, proporciona "un modo de ser". Antes de empezar el Primer Cuadro de Le Balcon, el empleado del gas ha dejado sobre un sillón de la escena su pantalón negro, su camisa y su chaqueta para vestirse de Obispo (190), igual que la

criada Claire había dejado sobre una silla su vestido negro de criada, sus medias negras, sus zapatos negros (191). No es "la función" de obispo lo que interesa al empleado del gas, sino algo que precede a esa función. Es lo que se dice a sí mismo, mientras contempla su imagen en el espejo, como hacía El General:

"L'EVEQUE: (...) Répondez-moi, miroir, répondez-moi (...) Et dans vos glaces dorées, qu'étais-je? (...) je n'ai jamais désiré le trône épiscopal (...) pour devenir évêque, il eût fallu que je m'acharne à ne l'être pas, mais à faire ce qui m'y eût conduit. Devenu évêque, afin de l'être, il eût fallu -afin de l'être pour moi, bien sûr!- il eût fallu que je ne cesse de me savoir l'être pour remplir ma fonction". (192)

Ante la visión de sus ornamentos de obispo reflejados en el espejo, el falso obispo tendrá la misma sensación del falso General. En el enfrentamiento de la realidad con la irrealidad, el personaje se instala frente a su nada, cara a cara con la muerte:

"L'EVEQUE: (...) Ornaments, dentelles, par vous je rentre en moi-même. Je reconquiers un domaine. J'investis une très ancienne place forte d'où je fus chassé. Je m'installe dans une clairière où, enfin, le suicide est possible. Le jugement dépend de moi et me voici face à face avec ma mort". (193)

Por su parte, El Juez se contempla a sí mismo, como en un espejo, en El Verdugo y en La Ladróna a los pies de la cual se arrastra, como él mismo dice, en pos de su ser de Juez: su esencia está en la existencia de La Ladróna, o lo que es lo mismo: su esencia se halla separada de su existencia. En estas condiciones, ¿qué diferencia hay ya entre su vida y la muerte?, ¿a qué distancia queda su ser de la Nada?.

La tentación del suicidio es frecuente entre los personajes

del teatro nuevo. Sin embargo, de hecho, el suicidio ~~no es~~ normal. Casi siempre hay un pretexto, aunque a veces aparezca estúpido, para evitarlo como les ocurre a Vladimir y a Estragón o hay unas fuerzas "superiores" que lo impiden como le sucede al Personaje de Acte sans paroles I.

Aquí existe, a nuestro entender, una diferencia capital entre la concepción de Hegel y el comportamiento de los personajes del teatro nuevo. En Hegel, si el suicidio no se realiza es porque, cuando el escéptico ve que su actitud no es viable, ésta se convierte en emocional, dando entrada a la religiosidad y con ella a la conciencia infeliz que trata de aceptar sus dos "Yos" (el Yo empírico, mortal, y el Yo trascendente, inmortal) en los que se ve desdoblada. Pero el hombre religioso de Hegel no puede superar la oposición entre el mundo humano y el mundo divino (tiene que renunciar a aquél en favor de éste). De ahí su perpetua desdicha. La superación del dualismo del Verstand hegeliano o la reconciliación del hombre consigo mismo sólo podrá realizarse gracias a su autorreconocimiento como Geist, como Hombre "razonable" (de la Razón concreta). (194)

En el teatro nuevo, en cambio, el suicidio se evita no por obra de la Razón, sino por la fuerza del Instinto: es el instinto de la propia conservación registrado en los sueños: en éstos, efectivamente, nunca muere el protagonista, como explica la doctrina de Freud. En el teatro nuevo la fuerza del Instinto es superior a la evidencia de la Razón. Si alguna vez se da el suicidio, éste se produce también por la fuerza del instinto ya sea instinto conservador, como el que obligó a los Viejos de Les Chaises a huir del "vacío" buscando refugio en "la madre acuática", como diría G. Durand, ya sea instinto "trans-formador", como el que condujo a Claire, la criada, a redimir en sí misma la condición de "siervo".

Pero, ya que los personajes de este teatro, a nuestro entender, se detienen -en el proceso de la dialéctica hegeliana- en

el límite de la Autoconciencia escéptica, veamos ahora cuáles son, para Hegel, las características más sobresalientes de la misma. Esta Autoconciencia escéptica aparece definida como

" la inquietud dialéctica absoluta, esa mezcla de representaciones sensibles y pensadas cuyas diferencias coinciden y cuya igualdad se disuelve también de nuevo (...) Esta conciencia es, por tanto, ese desatino inconsciente que consiste en pasar a cada paso de un extremo a otro, del extremo de la autoconciencia igual a sí misma al de la conciencia fortuita, confusa y engendradora de confusión, y viceversa... En el escepticismo, la conciencia se experimenta en verdad como una conciencia contradictoria en sí misma; y de esta experiencia brota una nueva figura que aglutina los dos pensamientos mantenidos separados por el escepticismo... De este modo, la duplicación que antes aparecía repartida entre dos singulares, el señor y el siervo, se resume ahora en uno solo; se hace de este modo presente la duplicación de la autoconciencia en sí misma. (...) como una conciencia indivisa, una conciencia doble; ella misma es la contemplación de una autoconciencia en otra, y ella misma es ambas, y la unidad de ambas es también para ella la esencia". (195)

Dentro del ambiente onírico que indiscutiblemente existe en las obras del teatro nuevo, vemos perfectamente justificable la interpretación de estas parejas, en cierto modo complementarias, como son Lucky y Pozzo, Vladimir y Estragón, Hamm y Clov, L'Employé y N., etc., como el desdoble de una misma y única personalidad, "en especial, como dice M. Esslin, si se halla en conflicto consigo misma". (196)

Estableciendo una comparación entre la última escena de Fin de Partie de Beckett y el final de una obra de Nikolai Evreinov, traducida al inglés hacia 1915, bajo el título The Theatre of the Soul (El teatro del alma), dice M. Esslin, de ésta última: que es un monodrama que transcurre "en el interior de un ser humano" y "que nos muestra las partes constituyentes de su ego, su yo emocional y su yo racional, en conflicto la una con la otra". Para M. Esslin, las similitudes entre la obra de Evreinov y la

de Beckett son notables. Si bien la de éste último "sale de profundidades más genuinas. Sin embargo, (sigue diciendo M. Esslin) la sugerencia de que Final de Partida podría ser un monodrama merece ser atendida (..) Hamm, ciego y emocional; Clov, desempeñando para él las funciones sensoriales, todo ello podría muy bien representar los distintos aspectos de una única personalidad, los recuerdos reprimidos en el subconsciente, los yos emocional e intelectual. ¿Es entonces Clov el intelecto destinado a estar al servicio de las emociones, de los instintos y de los apetitos tratando de liberarse de tales amos tiránicos y escandalosos, y condenado a morir cuando su conexión con la parte animal de la personalidad se vea rota?. ¿Es la muerte del mundo exterior el gradual alejamiento de los enlaces con la realidad que sobrevienen durante los procesos de envejecimiento y muerte? ¿Es Final de partida un monodrama que describe la disolución de la personalidad en la hora de la muerte?!"(197)

Todas estas preguntas se hace M. Esslin a propósito de esta obra de Beckett. Aunque queden las preguntas en el aire, lo que realmente interesa no es la respuesta; basta con la posibilidad y esa posibilidad parece evidente. Los recuerdos de Hamm, difuminados en un mundo de onirismo, sus escenas con el pintor loco que no veía por doquier más que cenizas de un mundo acabado, la relación de estos recuerdos con la situación presente de la obra en un movimiento de vaivén continuado nos sitúan en ese "límite del ser" ionesquiano, entre lo onírico y lo real, lo consciente y lo subconsciente.

Las obras de Beckett pueden ser y de hecho han sido interpretadas desde distintos puntos de vista. Pero la relación entre estas parejas de personajes, características de estas obras, como veremos más detenidamente en la Parte Dramática, y su carácter complementario parecen también claros para M. Esslin:

"Pozzo y Lucky han sido interpretados como cuerpo y alma; Vladimiro y Estragón se complementan tanto que bien po-

drían ser las dos mitades de una misma personalidad, la parte consciente y la inconsciente. Cada una de estas parejas, Pozzo-Lucky, Vladimiro-Estragón, Hamm-Clov, están enlazadas por un nexo de interdependencia, queriéndose separar, continuamente en guerra, pero siempre dependiendo uno del otro. "Nec tecum, nec sine te". (198)

De acuerdo con estas interpretaciones, la misma pareja Pozzo-Lucky no sería, en último término, más que un desdoble de la pareja primera Vladimir-Estragón. En efecto, las dos parejas coincidían a diario: cuando trataban de ponerse de acuerdo Vladimir y Estragón, aparecían Pozzo y Lucky (por otra parte, no sería difícil encontrar rasgos comunes entre Vladimir y Lucky, por un lado, y entre Estragón y Pozzo, por otro). Apenas Pozzo y Lucky desaparecen de escena, hacia el final del Acto Primero, se produce en silencio y Vladimir comenta, sobre la "aparición" de aquéllos:

"VLADIMIR.- Ça a fait passer le temps." (199)

En el Acto Segundo, mientras Pozzo y Vladimir siguen dialogando, Estragón se queda completamente dormido. Una vez Pozzo y Lucky han abandonado la escena, Vladimir se siente solo y despierta a Estragón. A éste le sienta mal que lo haya despertado: precisamente estaba soñando que era feliz. El comentario de Vladimir a este sueño es idéntico al que antes hiciera a propósito de la aparición de la otra pareja:

"VLADIMIR.- Ça a fait passer le temps." (200)

Por otra parte, estos personajes pasan del sueño a la vigilia con una facilidad que resulta difícil, para nosotros, discernir cuándo se hallan en un estado y cuándo en el otro. Para ellos, tampoco resulta del todo claro. A propósito de aquéllos que golpearon a Estragón, cuando pasaba la noche solo, alejado de Vladimir, al preguntarle éste por más detalles y no acertar

Estragón a dárselos, comentan los dos:

"VLADIMIR.- C'était peut-être une vision.

ESTRAGON.- Une illusion.

VLADIMIR.- Une hallucination.

ESTRAGON.- Une illusion." (201)

¿Era el sueño feliz de Estragón el mismo "sueño" de Pozzo?. ¿Es toda la obra de En attendant Godot el sueño de un solo personaje?. ¿Es éste el mismo sueño de Hamm?(202). ¿Es, quizá, el sueño del criado quien, como las Criadas de Genet, "sueña" y "juega" a ser señor y es, a la vez, el sueño del que se siente señor, quien por el mismo miedo a perder su condición, sueña en la "liberación" del criado?.

En todo caso, esta interpretación del desdoble de una sola personalidad en dos "papeles" distintos, nos parece perfectamente compaginable con la aplicación a estos personajes de la dialéctica hegeliana del amo y del esclavo. Ya vimos más arriba cómo -con palabras del mismo Hegel- la conciencia escéptica está "desdoblada en sí misma" y es simultáneamente "una conciencia indivisa" y "una conciencia doble"; de esta manera, "la duplicación que antes aparecía repartida entre dos singulares, el señor y el siervo, se resume ahora en uno solo", dice Hegel. (203). De acuerdo con esto, se explica perfectamente nuestra interpretación que ve en la tendencia a la separación entre los dos miembros del tandem un signo de la desintegración del verdadero protagonista: el Hombre, aquél que, como Pozzo, podría responder igualmente al nombre de Caín que al de Abel, ya que, como el personaje beckettiano, representa a toda la Humanidad.

Además de la forma de tiranía hasta ahora expuesta, en la que la relación amo-esclavo corresponde a la relación rico-pobre y que equivale, por lo tanto, a una tiranía del dinero, existe la que denominamos como tiranía del poder y del sexo. Podríamos calificarla simplemente como "tiranía del sexo", pero no es tanto

el aspecto sexual en sí como el poderío inherente al sexo lo que nos interesa destacar, el cual se traduce en una verdadera dominación por parte del poseedor y en un total sometimiento del que resulta poseído.

En esta forma de tiranía se podrá observar -quizá mejor que en las otras- el proceso de la dialéctica existente entre ambas partes: el creciente sometimiento del "esclavo" por parte del "amo" y, al final, de la lucha, el "fracaso de ese "amo".

La Alumna de La Leçon ejerce al principio una influencia decisiva sobre El Profesor, influencia que será determinante de todo el proceso que va a desarrollarse entre ambos. En efecto, en un primer momento, es El Profesor el que experimenta y el que sufre la atracción sexual emanada de manera ostensible de una Alumna "bien dotada"; según se desprende de la presentación del autor:

"(..) âgée de 18 ans (..)elle a l'air d'une fille polie, bien élevée, mais bien vivante, gaie, dynamique; un sourire frais sur les lèvres (..).. jeune fille du monde.." (204)

Parece que en un principio va a ser más bien El Profesor, el "dominado", pero poco a poco, gracias al dominio ejercido por él en el campo de "la filología", se va adueñando del terreno de La Alumna. Al verla por vez primera, El Profesor se quedó como ruborizado y avergonzado ante ella, sin acertar a encontrar excusas para disculparse, situación que contrasta con la naturalidad y la desenvoltura con que se comporta La Alumna:

"LE PROFESSEUR: (..) Je ne sais comment m'excuser de vous avoir fait atteindre (..) Je m'excuse.. Vous m'excuserez...(..) Mes excuses". (205)

No obstante, El Profesor conoce bien su oficio y la metodolo-



gía más indicada para que "la lección" constituya todo un éxito de aprendizaje. En primer lugar, y tras unos tanteos previos en los que empiezan a ponerse de manifiesto la insuficiencia de conocimientos y la "debilidad" de La Alumna, El Profesor recurre a la aritmética. La Criada advierte del peligro del procedimiento:

"LA BONNE: (..) Vous feriez mieux de ne pas commencer par l'arithmétique avec Mademoiselle. L'arithmétique ça fatigue, ça énèrve". (206)

Esto era precisamente lo que pretendía El Profesor: provocar la fatiga y el nerviosismo de La Alumna para provocar también su rendición. La Alumna no conocía la sustracción. A los primeros síntomas de duda, se suceden las manifestaciones de impotencia por parte de La Alumna:

"Je ne sais pas, Monsieur (..) Je n'y arrive pas, Monsieur". (207)

Seguidamente, El Profesor se sirve de la filología. De nuevo La Criada le advierte del peligro que corre: "La philologie mène au pire". Una vez ha empezado su exposición El Profesor, los primeros síntomas no se hacen esperar: "J'ai mal aux dents", irá repitiendo La Alumna de manera intermitente. Es el síntoma fatal que La Criada reconoce inmediatamente:

"L'ELEVE: J'ai mal aux dents.

LA BONNE: Vous voyez, ça commence, c'est le symptôme! (...). Le symptôme final! le grand symptôme." (208)

Efectivamente, es el mismo síntoma que había presentado anteriormente otra joven, Zénobie, cuando estaba solamente a un paso de quedarse atrapada al otro lado de la puerta, en donde le esperaba la muerte -en Les Bâtisseurs d'Empire, de B.Vian-(209).

El Profesor consigue finalmente que La Alumna pronuncie la palabra clave: "Cou...teau". A partir de ese momento, el dolor localizado antes en las muelas se irá extendiendo por todo el cuerpo. La Alumna acaba por ser un instrumento sin voluntad en manos de su profesor. El proceso es ya irreversible:

"L'ÉLÈVE: (...) j'ai mal aux dents, j'ai mal aux pieds, j'ai mal à la tête (...) j'ai mal aux oreilles, j'ai mal partout. (...) Ah, j'ai mal... ma tête (...) mes yeux (...) J'ai mal... ma gorge, cou...ah...mes épaules.. mes seins... couteau (...) Mes hanches.. couteau.. mes cuisses...cou (...) Couteau...mes épaules.. mes bras, mes seins, mes hanches... couteau...couteau... (...) Couteau...mes seins... mon ventre... (210)

Entre las exclamaciones de La Alumna, resonaba insistentemente en sus oídos, de manera hiriente, la voz del profesor:

"Répétez, répétez: couteau...couteau...couteau.."

hasta que el aprendizaje por parte de La Alumna fue perfecto: en ese momento es cuando ella se da cuenta de que el cuchillo mata, pero era ya demasiado tarde. El procedimiento para conseguir el dominio total de La Alumna había constituido una vez más un éxito para El Profesor:

"l'arithmétique mène à la philologie, et la philologie mène au crime",

advertirá, una vez más, La Bonne. (211)

Efectivamente, el cuchillo mata, pero en este caso -como advertía La Criada- ha sido a través de "la filología" que se ha cometido el crimen. Es decir, no ha sido "el objeto" cuchillo ni su "significado", sino su "significante", como veremos en la Parte Dramática. El significante, separado de su significado, no

es más que sonido, como observa M.-C. Depraz-McNulty:

"et finalement se solidifie et se transforme en une sorte d'objet (...). Ainsi c'est par le mot couteau que l'élève sera tué". (212)

Es el sonido de la palabra "cou...teau" (sonido que a medida que es pronunciado por El Profesor, con una especie de morbosidad sexual, va adquiriendo más densidad y mayor volumen hasta transformarse en "objeto" ante la figura de La Alumna exhausta) lo que penetra La Alumna, a través de sus oídos primero y a través de todos los poros de su cuerpo después, y el instrumento de la posesión de La Alumna por parte del Profesor. Por supuesto que El Profesor hubiese podido escoger otro significante cualquiera, una vez que estuviese "vacío de significado"—sólo entonces, según Ionesco, la palabra puede ser llevada "hasta su paroxismo"(213)-, como podían ser "ciseaux", "marteau", "stylo", etc. De todos modos, habría que hacer constar, en descargo del Profesor, el haber escogido, para perpretar su "crimen", el instrumento posiblemente "más idóneo" y acaso también el menos sádico.

El poder morbosco de la lengua y de la filología que ejercían una influencia hipnótica (214) sobre la ignorancia y la ingenuidad de la joven alumna, se impondría sobre la voluntad de ésta, hasta llegar a la suprema manifestación de la posesión y del dominio por medio del acto que calificamos, a propósito de Les Nègres, de "coito mortal". El acto del Profesor tiene, en efecto, una gran relación con la escena habida entre Village y Diouf ("image-reflet" de la escena que había tenido lugar entre el propio Village y la mujer blanca, a la que éste había seducido previamente para poseerla y estrangularla, a la vez). (215)

Es el mismo procedimiento que utilizan los Arabes en el bordel de Warda, antes de subir a las colinas a batirse con los franceses, donde les espera la mutilación y la muerte. El acto

sexual de los soldados árabes con las prostitutas del bordel no es ya un acto de amor, como reconoce Malika:

"Ni moi pour le travail, ni eux pour le plaisir, on n'a plus le goût. Ils montent les dents serrées". (216)

El acto de los soldados es sólo un entrenamiento para matar y para morir matando:

"WARDA: (...) on dirait qu'ils viennent au bordel pour tuer (...) ils nous tuent, au moins qu'on en profite..

MALIKA: Quant ils remontent du gouffre, c'est pour aller à la mort". (217)

Cuando iban al bordel para hacer el amor, lo que hacían realmente, según Warda, era matar a las prostitutas. Cuando estaban en las colinas, frente a frente con los franceses, para luchar con ellos cuerpo a cuerpo, formando parte de las mismas paradas militares, como decía la vieja Ommou, cantando "La Marseillaise" y "Madelon" en el campo de la "mort héroïque", cuando árabes y franceses formaban parte de un mismo cuadro encerrados por el mismo marco, participando unos y otros de la misma "beauté guerrière", la matanza de los soldados, a los ojos de Ommou, era como hacer el amor:

"ONMOU: (...) La beauté guerrière (...) de vous calquer sur eux, être leur reflet c'est déjà être eux: front contre front, nez contre nez, menton-menton, jabot-jabot, et pourquoi pas, bon Dieu, pourquoi pas faire l'amour avec eux, bouche contre bouche, haleine-haleine, languette-languette, cri contre cri, râle contre râle (...) La guerre, l'amour!". (218)

Con la misma pericia que el negro Village, cuando los árabes hacían el amor, mataban, y cuando mataban, hacían el amor. Unión más estrecha entre la Muerte y el principio de la Vida no se po-

dría encontrar. Es la unión fruto del "ceremonial" genetiano. El ceremonial que une de manera definitiva a cuantos en él participan; el "ceremonial", como dice El Misionero, "qui va les lier plus solidement que tout". (219)

El número de "lecciones" que impartía diariamente El Profesor de Ionesco (220) nos hace pensar, efectivamente, en las "repeticiones rituales" de Genet. La diferencia entre las representaciones o las "repeticiones" de cada día de Les Nègres y las cuarenta lecciones -por lo menos- que impartía en un mismo día El Profesor -y que suponían otros tantos crímenes- está en la trascendencia del acto y en el ritual, ambos elementos inherentes a la obra de Genet y de los cuales carece -por lo menos, en el mismo sentido- la de Ionesco. En efecto, si bien en el asesinato de las alumnas podrían verse ciertas características del "sacrificio" -la inocencia de la víctima y el carácter semisacro del ministro ya que, El Profesor era también, como decía La Criada, "un peu curé"(221)-, la repetición del acto del Profesor no obedecía a un ritual previamente establecido. El procedimiento para llegar al crimen era siempre "la filología", pero la repetición de La Leçon era del mismo tipo que la que se producía en La Cantatrice Chauve. Por otra parte, mientras El Profesor se limitaba a impartir sus clases por la fuerza de la costumbre y según el número de solicitudes que recibía, sin ir más allá de los límites de la lengua misma, lo que Village y todos los Negros pretendían con su sacrificio y su ceremonial de cada día era como se ve en su momento, no ya la muerte de un blanco, sino el exterminio de la raza blanca y la regeneración de los negros.

Sin embargo, el fracaso que experimentan los Negros, al final de su representación, cuando observamos que todo ha sido un puro "teatro", obra de su fantasía soñadora, y que al día siguiente acudirán de nuevo a escena para reproducir la misma "ceremonia", se parece mucho al fracaso del Profesor, cuando se dispone a repetir por enésima vez la misma lección con la nueva alumna recién

llegada (222). Los Negros se sentían "liberados" en el momento de la representación. El Profesor se había adueñado de La Alumna, se había sentido "amo", en un corto espacio de tiempo, pero su dominio no fue un señorío hegeliano, no supo someter a La Alumna, sino que la destruyó -como el amo destruye la cosa, al "gozarla"- y con ello destruyó también la posibilidad del reconocimiento.

En Le Balcon, dejando de lado la interpretación "realista" que de esta obra presenta L. Goldmann, en Structures mentales et création culturelle, interpretación que B. Dort califica de "fort ingénieuse" y que hace ver a L. Goldmann en dicha obra a "la première grande pièce brechtienne de la littérature française"(223), parece indiscutible que asistimos de nuevo a una fantasía sobre el sexo y el poder, con toda la influencia dominadora que ambos ejercen sobre los que sufren su avasallamiento. Ahora bien, como sabía muy bien El Jefe de Policía,

"el poder no es una cuestión de torturas o fuerza física sino, en último término, una cuestión de dominio sobre las mentes del pueblo". (224)

En este sentido, creemos que no hay que ver en El Obispo, en El Juez y en El General a los opresores y en los revolucionarios del pueblo a los oprimidos, como ocurriría en el caso de una interpretación realista de la obra. La influencia del sexo no alcanza solamente a las "Tres Figuras"(225) -los tres clientes asiduos del bordel-, sino que, saliendo de la "maison d'illusions" con Chantal, ejerce también su dominio sobre los revolucionarios. Por otra parte, El Obispo, El Juez y El General no son tales, sino unos pobres hombres del pueblo, ávidos de poder, que acuden a la casa de citas, para dar rienda suelta a sus fantasías y sentirse por unos momentos dentro de las vestiduras de aquéllos a quienes ellos envidiaban y sentían deseos de emular. Una circunstancia transforma "el teatro" en "realidad". La reina

y su corte han sido aniquilados por la revolución. Ahora el bordel -cuyos contactos con el Palacio Real eran bien conocidos- corre también prligro. Su salvación consistirá en hacer creer a los revolucionarios que la Reina y la corte siguen en pie: Irma será esa Reina y la corte estará formada por los clientes de Irma transformados ahora en verdaderos Obispo, Juez y General, los cuales echarán de menos en estas circunstancias sus antiguas fantasías de poder, como el Jefe de Policía echará de menos el momento de su exaltación definitiva que no acaba de llegar, al no haber sido su imagen encarnada todavía en la persona de un revolucionario.

Sexo y poder tienen un mismo punto de partida (el más fuerte) y una confluencia común (el más débil). Así lo interpreta también M. Esslin:

"el sexo, que para Genet es fundamentalmente dominio y sumisión; el poder estatal manifiesto por los tribunales y la policía con los criminales; el romántico ceremonial, la manifestación mítica del sexo y el poder, son básicamente lo mismo". (226)

Si, a veces, vemos al Poder humillarse ante el Sexo (como en la escena en que El Juez, tendido en el suelo, se arrastra ante La Ladrona a quien intenta lamer los pies), en realidad esto forma parte del "ceremonial" y del "papel" que el falso juez ha escogido para sí. Es el mismo complejo del Profesor, en el momento de presentarse ante La Alumna.

La verdadera esclavitud de "las Tres Figuras" de Le Balcon es la que sufre el propio Juez respecto de su propia obsesión de sentirse Juez ante La Ladrona; esto es lo que lo lleva a la representación de su papel preferido, como les ocurre al Obispo y al General. Esta era la verdadera esclavitud que sentían las dos Criadas, cuando trataban de representar el papel de Madame, a la que se sentían ligadas no sólo por los vínculos de su condición servil, sino por la misma atracción sexual que se apode-

raba de ellas ante su presencia, como le ocurría también a Lefranc, cuando intentaba emular a Yeux-Verts.

Pero donde se encuentra encarnada de manera singular la unión del poder y del sexo, dentro de Le Balcon, es en la figura del Jefe de Policía, verdadero protector de Irma y de su "maison d'illusions". Por esto, la propuesta para él más satisfactoria de cuantas recibió fue la de verse a sí mismo representado por la imagen de un miembro viril descomunal que perpetuase su memoria ante la posteridad. Como decía él mismo:

"sous la forme d'un phallus géant, d'un chibre de taille" (227).

Al ser el sexo masculino, como dice G. Durand, "symbole du sentiment de puissance" (228), ninguna maqueta, tratando de representar ante la posteridad al Jefe de Policía, podía resultar para éste más acertada y complaciente que el proyecto que acababa de recibir.

Ante la virginidad de La Alumna de Ionesco, el miembro viril del Profesor se había transformado en cuchillo. En la casa de citas de Mme. Irma y ante la mirada de sus prostitutas, todo el poderío y el dominio del Jefe de Policía, a la vez que toda su persona, quedarán reflejados en un enorme falo que habrá de perpetuar su memoria y será símbolo evidente del indiscutible dominio del macho.

Bajo la tiranía del poder y del sexo se observa perfectamente la existencia de esa "balanza de fuerza o debilidad que nunca puede alcanzar el equilibrio perfecto y estable" de que habla Wellwarth:

"la báscula, extremadamente sensible, se ajusta automáticamente e instantáneamente a cualquier modificación, de modo que un aumento en un lado supone inevitablemente una disminución en el otro". (229)



En este caso se encuentra, efectivamente, El Profesor quien, desdibujado y falto de personalidad al principio, va adquiriendo cada vez más confianza en sí mismo hasta erigirse en verdadero tirano y opresor de La Alumna indefensa, la cual, en el otro platillo de la balanza, va padeciendo precisamente el proceso inverso. En estos casos, se trata de ofrecer ante los espectadores, como dice en sus Comentarios el propio Genet,

"l'idée d'une Force s'opposant à une autre Force". (230)

Asimismo, "las Tres Figuras" de Le Balcon -Obispo, Juez y General- aparecen al principio en una situación de dependencia de las prostitutas de la "maison d'illusions". El Obispo se asusta sólo de pensar que alguien pueda presenciar su "representación":

"IRMA: Personne ne pourra donc y assister? Rien qu'une fois?  
L'EVEQUE (éffaré): Non, non. Ces choses-là doivent rester et resteront secrètes. Il est déjà indécent d'en parler pendant qu'on me déshabille. Personne. Et que toutes les portes soient fermées. Oh, bien fermées, closes, boutonnées, lacées, agrafées, cousues..."(231).

A continuación, le aterroriza el pensar que los pecados de La Femme pudieran ser falsos, ya que de su existencia depende su condición de Obispo. La santidad del Obispo está basada en poder perdonar los pecados y para ser perdonados es preciso que los pecados hayan sido cometidos. Pero, acto seguido, El Obispo somete a La Femme a un intenso interrogatorio y, una vez seguro de sí mismo, se mostrará autoritario obligando a ausentarse a las dos mujeres, mientras se contemplará a sí mismo en el espejo, en una escena narcisista, investido de los ropajes de "señor".(232)

El Juez se contemplará también, como El Obispo, en el espejo, pero sus mejores espejos serán El Verdugo y La Ladrona, sin los cuales El Juez no tendría razón de ser. Cuando se arrastra a los

pies de La Ladrona, en realidad se arrastra detrás de su ser de Juez. Este expresará bien claramente la dependencia existente entre unos y otros:

"LE JUGE: (...) Nous sommes liés: toi, lui, moi. Par exemple, s'il ne cognait pas, comment pourrais-je l'arrêter de cogner? Donc, il doit frapper pour que j'intervienne et prouve mon autorité. Et tu dois nier afin qu'il frappe".

Luego, añadirá el mismo personaje:

"LE JUGE (au Bourreau): (...) Sans toi je ne serais rien.. (À la Voleuse) Sans toi non plus, petite. Vous êtes mes deux compléments parfaits (...). Mon être de juge est une émanation de ton être de voleuse. Il suffirait que tu refuses... mais ne t'en avises pas!... que tu refuses d'être qui tu es -ce que tu es, donc qui tu es- pour que je cesse d'être... et que je disparaisse, évaporé. Creve. Volatilisé. Nié (...) Tu ne refuseras pas d'être une voleuse? (...) Tu me priverais d'être!". (233)

El mismo temor y la misma sumisión que manifestaba El Obispo ante Irma y La Femme son los que experimenta también El Juez ante El Verdugo y La Ladrona. Sin embargo, poco después, El Juez someterá a La Ladrona a un espantoso interrogatorio que hará sentirse a ésta aterrorizada bajo las amenazas del Verdugo, como si se tratase de otra Alumna ante El Profesor:

"LE JEJE (irrité): Vas-tu me répondre, oui ou non? Qu'as-tu volé encore? Où? Quand? Comment? Combien? Pourquoi? Pour qui? - Réponds (...)  
(pressé) Où? Où? Où? Où - où - où? Où es-tu entrée?  
(Les où enfilés doivent à la fin donner: Hou! Hou! Hou! comme pour effrayer)

LA VOLEUSE: Je ne sais plus, pardonner-moi.

LE BOURREAU: Je cogne?

LE JUGE: Pas encore. (A la Fille) Où es-tu entrée? Dis-moi où? Où? Où? Où? Où? Hou! Hou! Hou!...

LA VOLEUSE (affolée): Mais je vous jure, je ne sais plus".

(234)

El General, por su parte, empieza confesando su miedo para el momento en que tenga que marcharse de la casa de citas y pregunta a Irma si alguien podrá para entonces acompañarlo. En el momento de tocar el timbre para llamar a La Joven empieza a sentirse autoritario. Mientras ésta queda transformada en el caballo de guerra del General, éste, ya vestido de uniforme, pasa a adquirir una talla de gigante:

("Lorsque celui-ci sera complètement habillé, l'on s'apercevra qu'il a pris des proportions gigantesques, grâce à un trucage de théâtre: patins invisibles, épaules élargies, visage maquillé à l'extrême."). (235)

Ahora bien, en estas representaciones, ¿quién es el esclavo y quién el amo?. No podemos olvidar que la casa de Mme. Irma es una "maison d'illusions" cuyos personajes, cuyas prostitutas, acuden diariamente a los salones de las representaciones, para entregarse a una misión para la que han sido previamente contratadas. No obstante, la pregunta seguirá más adelante todavía en el aire: será la pregunta que hará el nuevo Obispo a la nueva Reina:

"L'EVEQUE (décidé): C'est ici que se pose, et très sérieusement, la question: allez-vous vous servir de ce que nous représentons, ou bien nous...(Il montre les deux autres Figures.) ...allons-nous vous faire servir ce que nous représentons?".(236)

Esta mutua dependencia que experimentan unos de otros es la mutua dependencia que sienten Hamm, el inválido que no puede ponerse de pie, y Clov que no puede sentarse: el primero tiene la llave de las provisiones y el segundo debe preparar la comida para que ambos puedan sobrevivir. Esta es la dependencia que Lucky experimenta respecto de Pozzo que lo mantiene y la que sufre éste respecto de aquél, cuando ya ciego es guiado por medio de la misma cuerda que antes utilizara para dirigir los movimientos

de Lucky. Esta es la dependencia de La Alumna respecto del Profesor que debe explicarle la lección y la dependencia del Profesor respecto de su alumna para poder desempeñar su oficio. La dependencia que sentía Jacques, la cual le obligaba a someterse al credo de su familia, y la dependencia de la familia respecto de Jacques, para que fuese posible "la producción". Esta es también la dependencia de los Marpeaux y los necesitados respecto de los Paolo Paoli, los Hulot-Vasseur, los Krupp o los Schneider (237), los cuales sabían que sin el concurso de aquéllos sus grandes negocios de mariposas o de plumas no serían posibles.

Aquella dependencia que habían sentido "las Tres Figuras" respecto de sus correspondientes "esclavas" de salón, es la misma dependencia que sentirá después Roger -el Jefe de Policía- respecto de L'Esclavo. Aquél saca su realidad de las palabras de éste; si El Esclavo se calla, Roger dejará de existir. Recíprocamente, sin Roger, sin su sudor, sus lágrimas, su sangre derramada en la construcción del mausoleo -era todo el pueblo el que lo había construido- El Esclavo no sería tampoco nada (238).

Por su parte, Irma, la empresaria del bordel, le recordará a Carmen, asimismo, su dependencia:

"IRMA: Ne dis rien contre le Chef de la Police. Sans lui nous serions dans de beaux draps. Oui, nous, car tu es liée à moi. Et à lui." (239)

A continuación, confesará la misma Irma a Carmen su propia dependencia respecto de Carmen así como de las demás mujeres del bordel.

El papel de la tiranía del poder y del sexo en esta obra es decisivo, para poder comprender todo el valor y el alcance del acto de Roger, el revolucionario del pueblo, al tratar de castrar en sí mismo al Jefe de Policía. Este que revestía, para aquél que trata de imitarlo, la imagen del poder (del dominio),

convertido todo él en un pene "de ma taille", como decía el mismo Policía (240), al ser castrado, la castración se convierte lógicamente en homicidio, en asesinato. Como había anunciado antes él mismo, una vez haya sido "representado", no tendrá otra misión que la del "descenso". Y, efectivamente, realizado el acto por Roger, El Jefe de Policía se dirige hacia su tumba previamente preparada, en la que esperará dos mil años, mientras su imagen quedará perpetuada para la posteridad (241).

El mensaje que El Esclavo se lleva consigo constituye una glorificación para El Jefe de Policía, como recuerda Carmen a Roger:

"CARMEN: La vérité: que vous êtes mort, ou plutôt que vous n'arrêtez pas de mourir et que votre image, comme votre nom, se répercute à l'infini (...) Inscrite, gravée, imposée par la peur, elle est partout". (242)

Como le ocurriera a Claire, Roger ha conducido al personaje por él "escogido", no solamente hasta el final de su destino, sino más allá de su representación, es decir, ha confundido el destino de su "papel" con el suyo propio. Oponiéndose a las instrucciones de Carmen, quien le recuerda que "la representación" ha terminado, dice Roger:

"Si le bordel existe, et si j'ai le droit d'y venir, j'ai le droit d'y conduire le personnage que j'ai choisi, jusqu'à la pointe de son destin...non, du mien...de confondre son destin avec le mien...". (243)

Ante los ojos de Roger, como le ocurriera a Claire y a Lefranc, ahí estará su gloria, pero para El Policía -como antes el acto de Lefranc para Yeux-Verts- la castración realizada por Roger es un estruendoso fracaso. Además de quedar El Policía glorificado para la posteridad desde que ha sido emulado por Roger, la castración no le afecta a él en absoluto -"les miennes sont là",

dice satisfecho, después de comprobar que sigue conservando sus órganos genitales, "ce plombier ne savait pas jouer, voilà tout" (244). El fracaso de la "representación" de Roger será el mismo fracaso de la "representación" de Les Nègres. Una vez más el "sueño" del Esclavo se ve desplomado por la realidad.

Así pues, bajo la tiranía del poder y del sexo, si bien se ha observado el creciente sometimiento que ejercen los "amos", consistente aquí en el incremento del dominio y de la tiranía del macho, al mismo tiempo ha quedado manifiesto su fracaso. El abatimiento y el pánico que se apoderan del Profesor de La Leçon después del crimen no son tanto la imagen de su estado después de salir del orgasmo del coito, cuanto el reconocimiento de su propio fracaso, fracaso que le llevará a repetir el mismo crimen en lecciones sucesivas (245). Por su parte, las "Tres Figuras" asistirán a lo que debía ser la "apoteosis" del Jefe de Policía (246), pero esta apoteosis llevaba consigo el "descenso" al sepulcro, del que no iba a salir en dos mil años.

Otra forma de expresar la tiranía existente entre Opresores y Oprimidos ha sido el recurso a las diferencias raciales. Es la que calificamos de "tiranía racial".

El planteamiento que presenta Genet en Les Nègres es el mismo ofrecido en sus obras anteriores. No creemos que la representación que se da en el escenario sea "un engaño para distraer nuestra atención de la acción real que transcurre fuera de escena", como dice M. Esslin (247). La ejecución de un traidor, entre bastidores, no tiene ninguna trascendencia para Genet y, por consiguiente, no vemos cómo podría constituir la acción central de la obra.

Examinando esta obra con mayor detenimiento -detenimiento que consideramos oportuno, porque no hemos encontrado una explicación satisfactoria en cuantos comentarios hemos visto sobre la misma-, observamos que su estructura es bastante más compleja de lo que

se ha dicho, si bien conserva una gran unidad. En efecto, no son solamente dos las muertes que se producen en la obra -la de la mujer blanca y la del traidor negro-, sino tres, puesto que a las dos anteriores hay que añadir la "muerte lírica"(248) de los negros disfrazados de blancos (El Gobernador, El Juez, El Misionero, El Paje y La Reina) que son ejecutados por los Negros. Todavía habría que añadir otra muerte: la más importante: la muerte y el exterminio de la raza blanca que es la verdadera muerte que persiguen los Negros (como las Criadas perseguían la muerte de Madame) y que aparece claramente al final de la obra. Ahora bien, esta muerte perseguida por los Negros no es más que la muerte aludida en primer lugar, ya que la mujer blanca (mujer blanca que, por otra parte, no existe, puesto que el ataúd está vacío y ha sido una mera creación de la fantasía de los Negros) no es más que el espejo -"le reflet"- de la raza blanca, raza vieja, arrugada, fea, borracha y con todos los defectos -ante los ojos de los Negros- que se reflejan en la mujer blanca. Asimismo, la muerte citada en tercer lugar (la de los Negros disfrazados de Blancos) no es más que una parodia de la misma muerte de la raza blanca, mientras que la segunda (la del negro traidor que se vistió también de blanco al pasarse al lado de los blancos, sirviendo a los intereses de éstos, en contra de la causa negra) es simplemente un nuevo desdoble de la misma muerte de los blancos, desdoble que era necesario para que aquella muerte fuese total y definitiva y para que con ella quedase extirpado todo vestigio de la raza blanca.

Frente a estas tres muertes, descubrimos, a su vez, tres nacimientos en la obra: el de las marionetas, que se produce en escena, dadas a luz por Douf y que son otras tantas imágenes de los Negros disfrazados de Blancos; el segundo nacimiento sería el de los Blancos evocado por los Negros disfrazados: cada personaje de la Corte y la misma Reina se ven en las marionetas que los reproducen, uno a uno, en su propio nacimiento. La Reina, la última, exclama, al nacer:

"Et voilà! C'est debout que ma mère m'a chié". (249)

Opuesto a estos nacimientos ridículos, se intuye, al final, el nacimiento de la vida nueva. La unión entre Village y Vertu -conseguida únicamente tras el exterminio de la raza blanca- es la garantía de esta vida nueva, la única raza en lo sucesivo, la que creará un mundo nuevo, regenerado y distinto: un mundo considerado por ellos como de lo imposible:

"VILLAGE: Pour toi je pourrais tout inventer: des fruits, des paroles plus fraîches, une brouette à deux roues, des oranges sans pépins, un lit à trois places, une aiguille qui ne pique pas, mais des gestes d'amour, c'est plus difficile... enfin, si tu y tiens...  
VERTU: Je t'aiderai." (250)

La alusión a los "frutos" de la nueva generación y al sitio que ocupará en su misma cama la vida que nacerá entre ambos parece suficientemente clara en el texto precedente. El amor -que como los demás sentimientos humanos no les había sido reconocido hasta entonces (251)- sería también una realidad para ellos y, a partir de ese momento, la raza nueva, regenerada, ocupará el lugar digno que había sido privativo hasta entonces de la raza blanca. Esto es lo que se expresa en las últimas palabras de Vertu, palabras con las que termina la obra: su pelo rizado de mujer de Sambaras será transformado en larga cabellera de "longs cheveux blonds..." (252). Este es el idilio existente por primera y única vez en toda la obra de Genet, idilio que aparece con visos de realidad, puesto que sus protagonistas dan la espalda al mundo de fantasía en que se encuentra el resto de los Negros que montan guardia al rededor del catafalco que contiene, ahora sí, a toda la raza blanca. Este sí era, de acuerdo con la estructura de la obra, el verdadero drama que tenía lugar "entre bastidores", en escena y más allá del mismo patio de butacas: el drama entre todos los "blancos" y todos los "negros", es decir, el drama entre los Opresores, por una parte, y todos los Oprimidos, por otra.

Un mismo acto y un mismo personaje que sirven ahora para la



regeneración y la liberación de la raza negra -el amor de Village hacia Vertu- fueron los causantes de la destrucción de la raza blanca. En efecto, al hacer el amor con la blanca, en el acto que hemos calificado de "coito mortal", Village lo que ha pretendido ha sido "negrificar" a toda la raza blanca, poniendo a los blancos un injerto de las narices, de los labios y del pelo rizado de la tribu bambaras, reduciéndoles de esta manera a la misma esclavitud que habían sufrido los negros como quería Ville de Saint Nazaire (253). El acto de amor de Village ha sido, como pretendía la negra Neige, un acto de odio -del "odio mortal" que profesan los Negros a los Blancos (254), el mismo odio que se escondía bajo las faldas de las prostitutas y tras las braguetas de los árabes, que era el mismo, después de todo, que se contenía en el corazón de Brahim (255)-.

La unión carnal de Village con la blanca ha sido un asesinato elevado a la categoría de sacrificio, sacrificio, por otra parte, que resultaba indispensable a los Negros para la celebración de un rito: el "rito de la transformación" de la clase negra, de la clase oprimida.

Esta unión entre Village y la blanca es falsa en sí misma y es, por ello, un acto malo: no sólo porque en vez de proceder del amor procedía del odio, sino porque la blanca ni es mujer ni es blanca, sino todo lo contrario: un hombre negro disfrazado. En cambio, la unión entre Village y Vertu es sincera y es buena: Vertu es mujer, es joven, es negra como él y los dos se aman. Si antes Village había odiado a su Africa, era únicamente porque veía en ella a la madre de su negrura y de su esclavitud (256), como las Criadas veían en sus vestidos de criada a la madre de su condición servil. Su condición de "negras" -vestidas siempre con su "petite robe noire, des bas de fil noirs, une paire de souliers noirs" (257)- les había privado del amor y el vacío producido tan sólo podía llenarse entonces por el odio (258).

El momento trágico de Les Nègres llega al final, cuando Vil-

lage y Vertu, después de creerse liberados del mundo de la esclavitud negra, ven que lo único que les separaba de aquel mundo era solamente un velo que a sus ojos lo hacía invisible. Al desaparecer el velo de la escena, Village y Vertu se dirigen nuevamente, apoyados el uno al otro, hacia sus antiguos compañeros de infortunio, para disponerse a volver a empezar "la representación" de cada día o de "cada noche"(259). El fracaso de la obra -el mismo fracaso de todas las obras de Genet- consiste en que el triunfo del proscrito es sólo un "sueño" de su fantasía cuyo mayor logro consistiría en que fuese -como le ocurría al Hombre de las maletas (260)-, un sueño en otro sueño: un sueño de Los Negros en un sueño de Los Blancos, por cuanto supondría la existencia de un miedo a una realidad pensada como posible.

Esta posibilidad se ha convertido ya en hecho público y notorio en La politique des restes y es admitida como tal no solamente por el acusado Johnie Browun -verdadera víctima de la proliferación negra-, sino también por el mismo Fiscal -quien no tenía inconveniente en reconocerse a sí mismo como "effrayé par la prolifération sans cesse grandissante, il faut bien le reconnaître, des noirs..."(261)-, así como por el propio Presidente del Tribunal y por todos los Blancos.

Se trataba del mismo peligro del que advertía Monsieur Blankensee a Sir Harold: el peligro de la "reflexión" del Esclavo (la "reflexión" del Esclavo conduce a su "rebelión"):

"MONSIEUR BLANKENSEE: (..) il faut rester sur vos gardes.  
C'est qu'ils risquent un jour ou l'autre, de vous tenir tête... Et de répondre...  
SIR HAROLD: C'est le danger. S'ils prennent l'habitude de répondre, ils prendront celle de réfléchir...". (262)

Los árabes acabarán por no creer en la vigilancia del guante de Sir Harold, ante el que Saïd se había postrado anteriormente de rodillas y que había sido hasta entonces más que suficiente

para mantener al pueblo esclavizado. La diferencia entre los árabes que trabajan por los colonos, "le dos courbés", al comienzo del Cuadro XX y los árabes incendiarios que aparecen en el mismo Cuadro es recalcada por el autor: éstos últimos conocen ya la técnica de la subversión(263).

Por otra parte, la diferencia entre los asesinatos de Negros cometidos por los Blancos en La politique des restes y los asesinatos de Blancos llevados a cabo por los Negros en Les Nègres se decanta en favor de los Negros por la razón siguiente: mientras los Blancos matan acosados por el miedo -y, por consiguiente, su crimen es un acto de cobardía-, los Negros afrontan el crimen impulsados por una necesidad de regeneración. No es que los Negros, al cometer el asesinato, se sientan exentos de odio -Village odia cuando mata-, pero mezclada con la pasión del odio, interviene la pasión del amor. Las Negras recelaban de Village y sentían celos de la Blanca, ya que Village la mató haciendo con ella el amor.

En el fondo, más que a los Blancos, lo que los Negros odiaban era precisamente "lo negro", de la misma manera que los árabes odiaban en Saïd y en Leïla la pobreza, la fealdad y el sometimiento del pueblo árabe, de la misma manera que Village sentía odio por Africa, como las Criadas odiaban su condición servil y como los presidiarios odiaban su celda. Después de todo, el color negro, como sugiere el mismo Genet en los Preliminares de Les Nègres -"Mais qu'est-ce que c'est donc un noir? Et d'abord, c'est de quelle couleur?"(264)-, no debe tener mayor importancia que el traje de criada o el de presidiario o la cojera a la que recurre Adamov en Tous contre tous: "la enfermedad de los perseguidos" es siempre la señal inequívoca de su condición (265). Todos tienen el mismo color: el color de los "proscritos". Genet no hace más que recoger los distintos ejemplares que encuentra a su paso para reflejar una misma condición: la condición común a todos los humanos. No es, efectivamente, "une satire de ceci ou de cela" lo que se propone Genet, como Adamov,

como Ionesco, como Beckett, sino únicamente "la glorification de l'image et du Reflet", como nos dice el primero de ellos (266). El hombre que interesa a Genet es el hombre proscrito en su misma condición metafísica, original.

Para los autores del teatro nuevo, todos somos negros, todos criados, todos presidiarios, todos formamos parte del pueblo llano de Roger: el pueblo llano de los esclavos cuya única liberación será posible en una "representación teatral", como indica el director de la "ceremonia" de los Negros, Archibald:

"Mais alors, quel domaine nous reste! Le théâtre!".(267)

Otra salida no es posible para los Oprimidos. El "teatro", la misma "representación" del crimen que hacen a diario Los Negros no tiene otro objetivo que merecer su condenación por parte de los Blancos. Es El Juez el que lo recuerda a Archibald:

"Vous nous avez promis la représentation du crime afin de mériter votre condamnation". (268)

Archibald, a su vez, lo recuerda a sus "comediantes":

"ARCHIBALD: N'oubliez pas ceci: nous devons mériter leur réprobation, et les amener à pronocer le jugement qui nous condamnera."(269)

La representación misma de Les Nègres ya era, en sí misma, un acto de esclavitud. Como decía Archibald al Juez, aquella "ceremonia" no era otra cosa que "une soirée pour vous divertir"(270).

Si los Negros se ven como "l'ombre ou l'envers des êtres lumineux", como decía Village, es porque existe una raza blanca. Lo que pretenden los Negros no es solamente matar a los Blancos en su carne y hueso. No pueden conformarse con eso. A donde ver-

daderamente apuntan es a matar "la blancura de harina" de los Blancos(271). Lo blanco es el verdadero culpable de la existencia, de la esclavitud y de todos los males de los Negros. El razonamiento no se detiene ni siquiera ante la blasfemia, cuando se afirma que Dios y la Hostia son también blancos. (272)

Por esta razón, el "castrado" en Les Nègres no será El Gobernador -como fue El Jefe de Policía en Le Balcon-, sino El Misionero -El Obispo, puesto que había ordenado de sacerdotes a batallones de curas negros(273)-. El era el que vestía de blanco, el que predicaba una religión blanca, con un Dios blanco y una hostia blanca.

Cuando estallan la venganza y el odio, tanto tiempo reprimidos en el corazón del Esclavo, nadie puede quedar ajeno a este estallido, ni siquiera la imagen de Dios: como el rencor de los Negros se elevaba hasta alcanzar al Dios de los Blancos, y como el personaje artaudiano hacía responsable a Dios de su crimen (274), la venganza de los árabes reclamaba la complicidad de Dios, por boca de Kadidja, en su lucha contra los colonizadores:

"KADIDJA: (...) Mets Dieu dans le coup. Qu'il commette ses crimes à droite, à gauche, qu'il tue, qu'il pulvérise, qu'il détruise (...) Si vous ne trouvez plus de crimes, volez des crimes au ciel, il en débordel Décrochez les meurtres des dieux, leurs viols, leurs incendies, leurs incestes, leurs mensonges, leurs tueries! Décrochez et apportez-les!". (275)

En el "ceremonial" de su fantasía secreta, los Negros matarán "día a día", "segundo a segundo", a todos los Blancos, incluso a todos aquéllos que han de existir hasta el fin del mundo, como entiende El Juez de Les Paravents, para hacerlos vivir, y los harán vivir, para seguir matándolos sin cesar(276). El odio era, efectivamente, lo que necesitaban los Negros, como decía Bobo: por eso el crimen de Village sería, al mismo tiempo, su salvación, si fuese capaz de cometerlo por odio(277). Solamente

cuando haya muerto toda la raza blanca (cuando haya muerto Dios), el color negro dejará de ser un pecado, para convertirse en crimen (278). Pero hay que tener presente que el crimen, el mal, en Genet, no es posible o no es tal mal en el interior del mismo mal. Inundando la falta, como dice El Obispo de Le Balcon, el mal la bautiza. Hacer el mal dentro del mal forma parte del orden preestablecido. El Mal se confunde entonces con el Bien (279). El crimen de los Oprimidos es, al mismo tiempo, un acto de expiación y regeneración.

Existe todavía otra vieja forma de tiranía en el teatro nuevo -como existe también en el mundo moderno, ya que, según Ionesco, nunca hubo tantas tiranías y dictaduras como ahora (280)-. Es la tiranía ejercida por el poder político y por la misma Administración, revestida no pocas veces de las características de un régimen que, de alguna manera, resulta totalitario u opresivo para el individuo: esta forma de tiranía es la que denominamos "tiranía política". Bajo los tentáculos del régimen, el individuo se siente impotente para tomar cualquier iniciativa que no coincida con las directrices emanadas de ese monstruo de la sociedad moderna -y que, sin duda, está emparentado con aquel otro monstruo que, según Ionesco, duerme en cada uno de nosotros (281)-. Como otro Choubert, el hombre moderno sabe perfectamente que cualquier insinuación por parte del "poder central" tiene la fuerza y todos los condicionamientos de la ley:

"CHOUBERT: (...) L'administration ne fait encore que recommander amicalement cette solution supreme (...) nous savons parfaitement que la recommandation tourne toujours en commandement (...) Nous savons que les suggestions prennent brusquement figure de règlement, de lois sévères". (282)

Sin embargo, no será de tiranía de lo que va a presumir este poder centralizado, sino de ser padre de la libertad, no será de arbitrariedad sino de justicia, no será de odio sino de amor de lo que harán gala los Opresores ante aquéllos que sufren la hu-

millación y la esclavitud; como dice Ionesco:

"..les pays qui oppriment disent qu'ils délivrent, la tyrannie prend le nom de liberté, la vengeance de justice; et on parle d'amour et d'amitié là où il n'y a qu'indifférence et rencoeur". (283)

Esta es la doctrina predicada por La Mère Pipe y este es el procedimiento para esclavizar a su auditorio:

"LA MÈRE PIPE: Nous n'allons plus persecuter, mais nous punirons et ferons justice. Nous ne coloniserons pas les peuples, nous les occuperons pour les libérer. Nous n'exploiterons pas les hommes, nous les ferons produire. Le travail obligatoire s'appellera travail volontaire. La guerre s'appellera la paix et tout sera changé, grâce à moi et à mes oies." (284)

El texto de La Mère Pipe figura en el programa de todos los partidos políticos, en cualquier programa electoral. En el lenguaje utilizado por el Tirano, late la mentira inherente a las palabras, cuando éstas son utilizadas en un contexto de masa, como dice Coe (285). Es la convicción del fracaso de toda revolución -"l'échec de la Révolution"- lo que quiso exponer y demostrar Adamov en La grande et la petite manoeuvre (286). No es solamente Le Mutilé el que resulta destruido, sino también Le Militant. Sin embargo, éste que había sido torturado por las fuerzas del poder político, postrado en cama y en pleno delirio febril, cree todavía en el éxito de su revolución, está convencido de que el mundo se salvará (287) y tiene fuerzas todavía para dar ánimos a los Partizanos y convencerles de que su victoria es inminente. El Militante de Adamov es la imagen del perfecto idealista: abandona su casa, deja morir a su único hijo y está dispuesto a darlo todo para el triunfo de su revolución. Todo ello porque había aceptado obedecer de una vez por todas; había órdenes para él que no se podían discutir. El no se sentía juez para poder juzgar a quienes le transmitían las órdenes. Su única

alternativa era la acción y la acción sin demora:

"LE MILITANT: (...) Si nous n'agissons pas, des hommes continueront à mourir dans les usines et dans les prisons. Si nous agissons, il en mourra d'autres dans d'autres lieux, dans d'autres circonstances. (Pause) Ceux qui veulent agir tout de suite ont tranché la question pour moi". (288)

Los líderes políticos se presentan siempre como "liberadores" del pueblo. El pueblo está embaucado y ellos se encargarán de desembaucarlo. Pero el único camino para conseguirlo es provocar un nuevo embaucamiento del pueblo: no hay otro procedimiento. El pueblo también sueña; como indica L'Envoyé de Le Balcon, a veces, se encuentra "al borde del éxtasis" (289). Solamente la experiencia podría encargarse de transformar su sueño en desengaño. Pero, frente a esta experiencia, nuevos profetas se encargarán de hacer esperar y soñar al pueblo en una redención prometida, en una tierra prometida. El pueblo, el individuo, seguirá siendo el mismo oprimido de antes. Los líderes lo tienen bien aprendido; el pueblo responde siempre como ellos quieren:

"LA MERE PIPE: Peuple, tu es mystifié. Tu sera démystifié  
VOIX DE LA FOULE: A bas la mystification! Vive les oies de la mère Pipe! (...)  
LA MERE PIPE: J'ai élevé pour vous tout un troupeau de démystificateurs. Ils vous démystifieront. Mais il faut mystifier pour démystifier. Il nous faut une mystification nouvelle (...)  
VOIX DE LA FOULE: Vive la nouvelle mystification!". (290)

El pueblo y el individuo serán nuevamente oprimidos y además serán engañados. La liberación y el cambio no serán más que aparentes. Un cambio de nombres y un engaño refinado proporcionarán a los Opresores la sumisión y la esclavitud del pueblo. Todas las promesas que los Opresores hicieron al pueblo, cuando necesitaron de los votos para conseguir su propio encumbramiento, estarán contenidas en un plato de sopa: "la sopa del pueblo";



una sopa que resulta, muchas veces, demasiado amarga o "trop salée" y un "pain sec", como eran los de Saïd y Leïla (291). Esta es la sopa de los "pobres", la sopa de los "esclavos":

"LA MERE PIPE: Je vous promets de tout changer (..) On change les noms, on ne change pas les choses. Les anciennes mystifications n'ont pas résisté à l'analyse psychologique, à l'analyse sociologique. La nouvelle sera invulnérable. Il n'y aura que des malentendus. Nous perfectionnerons le mensonge (..) Nous allons désaliéner l'humanité! (..) Pour désaliéner l'humanité il faut aliéner chaque homme en particulier... et vous aurez la soupe populaire!

VOIX DE LA FOULE: Nous aurons la soupe populaire et les oies de la mère Pipe! (...).(292)

La mère Pipe instaurará una nueva tiranía, aunque ella la presentará como libertad. Bajo ella cada individuo será un oprimido, pero la tiranía tendrá su doctrina y sus científicos, su religión y sus predicadores que harán creer al pueblo que su opresión no es más que disciplina necesaria para conseguir la felicidad de todos y la de cada uno en particular:

"LA MERE PIPE: La tyrannie restaurée s'appellera discipline et liberté. Le malheur de tous les hommes c'est le bonheur de l'humanité!". (293)

El Militante de Adamov estaba "alienado", como los seguidores de la Mère Pipe que no cesaban de aclamarla a ella y a sus ocas; era un puro instrumento, una víctima, de la revolución, de sus Jefes, de su propia ideología. Pero una vez su causa ha triunfado y El Militante se ha convertido en Jefe seguirá siendo la misma víctima de antes. Las huelgas y los sabotajes devastan el país. No tiene más remedio que tranquilizar a la muchedumbre que espera sus palabras, aunque su hijo acabe de morir. En recompensa, aquéllos por quienes ha expuesto su vida y todo lo suyo acaban con él (294). El fracaso del Militante es el fracaso de M. le Modéré. En este sentido, el punto de partida

de Adamov es el mismo punto de partida de Genet: la liberación hegeliana del Esclavo es un puro "teatro", un puro "sueño". También en Adamov hay "repetición", también en Adamov existe la ceremonia, aunque se trate de "une cérémonie plus ou moins vide de sens", como dice B. Dort. Esta "ceremonia" está basada en un hecho anterior, hecho que constituye la experiencia fundamental de Adamov:

"la scène primitive de l'humiliation, définie aussi comme une tentative de mithridatisation de la mort". (295)

Como en Les Nègres, de Genet, detrás de la representación escénica de Adamov, se "reproduce" otra acción más decisiva y trascendente. Detrás de las "parties" o "partys" de Off limits, más o menos sofisticadas, se reproduce una historia auténtica: la muerte real de Jim y Sally. Detrás del mundo cerrado y corrompido de Paolo Paoli o detrás de las metamorfosis de un mismo Padre que pervive oprimiendo y esclavizando al mismo Henri(296), tiene lugar otra acción más importante. La historia que se lleva a la escena es sólo una transposición de una situación general y constante, un "disfraz" o un espejo genetiano que abarca toda la condición humana. En ese espejo se entrecruzan los planos de la realidad y la irrealidad, pero esta es la pequeña trampa del juego en la que caen, a veces, hasta los propios personajes de la obra, como la criada Claire o como el profesor Taranne o como Hamm. El juego de espejos con el reflejo recíproco entre lo real y la irreal, es el trasvase constante entre el sueño y lo soñado en Adamov, entre el presente y el pasado en Ionesco o el ser y el no-ser en Beckett.

El poder político o la Administración, para mejor conseguir su dominio sobre los Oprimidos, dispone de toda una organización, un verdadero aparato represivo que constituye, a la vez, otra forma de tiranía: es "la tiranía policiaca".

En el último Acto de Tueur sans gages, el muro del fondo de la

calle en la que se agitaban los seguidores de la mère Pipe ha sido reemplazado por los edificios de la Prefectura y el puesto de la mère Pipe, dirigente de las masas, ha sido ocupado por los Agentes de Policía que tratan de hacer circular a la multitud, mientras golpean con sus porras las cabezas de los manifestantes. A los gritos de "Vive la mère Pipe!" siguen ahora, por parte de los mismos manifestantes, los gritos de "Vive la police!".

Los grandes camiones militares obstruyen las calles y los Agentes de Policía, de una talla desmesurada, tratan como unos déspotas a cuantos circulan por la calle o se acercan a ellos, como hicieron con El Viejo o con el mismo Bérenger, cuando éstos fueron a pedirles información. Para Bérenger, toda la culpa de este abuso reside en el pueblo que no ha sabido reaccionar a tiempo:

"BERENGER: Je pense, Monsieur le Soldat, que nous sommes trop polis, beaucoup trop timides, avec les policiers; nous leur avons donné de mauvaises habitudes, d'est notre faute!". (297)

La prueba del poderío que ejerce la policía está en que tiene sometido al mismo ejército -prueba definitiva para Bérenger de que el país en cuestión está perdido- y en que adivina hasta los pensamientos más secretos del individuo. El intento de rebelión militar por parte de los soldados que ostentan su ramillete de claveles rojos será bien pronto sofocado por las órdenes imperiosas de la Policía(298). Cuando Bérenger cree ir en busca del Comisario de Policía, para que instaure la liberación definitiva del pueblo, hacia quien dirige sus pasos es hacia El Asesino, contra el cual, acabará Bérenger reconociendo, que no se puede hacer nada:

"BERENGER: (...) Mon Dieu, on ne peut rien faire!...  
Que peut-on faire... Que peut-on faire..."  
(299)

Este sentimiento de impotencia de Bérenger, elevado un grado más, da como resultado el estado de ánimo del Profesor Taranne. En efecto, Bérenger acaba por claudicar ante la risita burlona del Asesino que no hacía otra cosa que reír y encogerse de hombros ante los sutiles razonamientos de Bérenger (300). La risa y la intransigencia de los policías a quienes trata inútilmente de convencer el Profesor Taranne son más fuertes que el razonamiento, el testimonio y la personalidad del Profesor. Precisamente su personalidad acabará por diluirse en la discusión con el Inspector de Policía: la acusación que califica al principio de "absurda" y que niega entonces rotundamente es admitida, por lo menos parcialmente, después:

"LE PROFESSEUR TARANNE: Qu'est-ce qui prouve que la fillette qui est venue ici pour tout vous raconter ait réellement assisté... à la scène? D'autres enfants ont dû la lui raconter à leur façon, et elle l'a encore modifiée, transformée, sans même s'en rendre compte peut-être (Pause.) Oui, c'est bien ce qui s'est passé." (301)

Al final de la escena, acaba buscando desesperadamente al Inspector-Jefe para firmar la declaración en la que reconoce como cierto lo que empezó negando:

"L'INSPECTEUR CHEF: (...) une déclaration où vous reconnaissez avoir été surpris nu par des enfants à la tombée de la nuit". (302)

El Segundo Cuadro -la obra no tiene más que dos- tiene un desarrollo casi idéntico al Primero. La pareja de policía se presenta en el hotel del profesor con la orden de su detención, acusado ahora de un nuevo delito -el de "avoir laissé traîner des papiers...dans les cabines de bains". De nada servirá que el Profesor trate de demostrar la imposibilidad de que haya sido él el responsable. Al contrario, en su autodefensa el Profesor se contradice a sí mismo:

"LE PROFESSEUR T.: (...) Je ne peux pas travailler en marchant. (...)  
Je travaille souvent en marchant". (303)

Poco después, ante las propias contradicciones, no tiene más remedio que reconocer su posible culpabilidad:

"LE PROFESSEUR T.: (...) Mais je suis distrait, Messieurs..  
Beaucoup de savants, de chercheurs le sont... Ils le sont même presque tous, c'est connu (...)" (304)

El momento más importante de la obra tiene lugar, sin embargo, al leerle la Hermana la carta del Rector. Las acusaciones de los policías consiguieron que el Profesor aceptase haber cometido los actos que se le imputaban; ahora, las acusaciones del Rector consiguen que el Profesor acepte entrar, como diría Genet, "dans la peau de l'autre". El Profesor acepta, no ya los actos de otros, sino la personalidad de otro que no es él, puesto que la suya, al igual que sus méritos, sus conferencias, su sabiduría han sido transferidos al Profesor Ménard. Esto es justamente lo que comprendió que debía realizar Genet, al ser acusado de ladrón: ser realmente ladrón.

En Le Professeur Taranne se confunden también, como en Genet, los límites entre el ser y el no-ser, entre el Profesor Taranne y el Profesor Ménard, entre lo que el Profesor creía ser y lo que los informes de la policía y del mismo Rector de la Universidad decían que era. Informes que, por otra parte, el Profesor ya no podía negar, puesto que se trataba de hechos evidentes:

"LE PROFESSEUR T.: (...) Puisque ça se voit! Puisque ça saute aux yeux du premier coup!". (305)

La prueba definitiva de que las acusaciones eran ciertas, de que el Profesor no era tal Profesor, de que su pretendida honorabilidad era falsa, no se limita al propio reconocimiento del

interesado, sino a lo que ocurre a continuación: lo único que faltaba, para que la obra resultase perfecta +demasiado perfecta, a nuestro entender, para tomar en serio la afirmación del autor de que se limita a transcribir en la obra lo que para él no fue más que un puro sueño (306)-. De espaldas al público, el Profesor va a mostrarle su verdadera cara -el reverso de su personalidad-, cuando empieza a desnudarse a la vista del público que asiste al espectáculo, realizando, a sabiendas, el acto de que había sido acusado al principio de la obra por el Inspector Jefe de Policía, es decir, el acto precisamente que el Profesor Taranne era incapaz de cometer.

Los que han desempeñado un papel decisivo en la transformación y en la humillación del Profesor han sido, sin lugar a dudas, los Policías: los encargados de acusar, de perseguir -el Profesor se sentía espiado y acechado por todos (307)-, aquéllos que tenían por oficio y por misión el comportarse como "instrumentos" de los verdaderos Opresores, como diría el Policía de Victimes du devoir:

"un instrument, un soldat lié par l'obéissance". (308)

Pero, por otra parte, es ese desdoble de la personalidad de Taranne, dentro del sueño de Adamov, ¿ha jugado la Policía el mismo papel que jugara en un sueño -sueño en el que, curiosamente, intervienen también un desnudo, unos niños y la Policía que está al acecho- de Ionesco?, es decir, ¿desempeña también la Policía, en el sueño de Adamov, el papel de "la conciencia", como afirma Z. que desempeña en el sueño de Ionesco? (309). Si así fuese, la Policía que impide la "unión" o la "posesión" en el sueño de Ionesco, sería la misma que ocasionaría la separación o la desintegración del Profesor, en el sueño de Adamov.

En algunos aspectos la tiranía policíaca es más eficaz que la tiranía política. Más arriba vimos cómo en la figura del Jefe

de Policía de Le Balcon se concentran, a la vez, la imagen del poder y la del sexo. El es, en efecto, el verdadero protector de la "maison d'illusions": el que mantiene "esclavizado" a todo el pueblo, para que construya el que habrá de ser su mau-soleo y el que protege las representaciones que tienen lugar en los salones privados de Mme. Irma. En ellos, las prostitutas están obligadas a desempeñar a la perfección el papel que los clientes les han señalado. Hasta los mismos clientes -los hombres del pueblo, como el empleado del gas- han perdido, bajo la tiranía del Jefe de Policía, la única libertad que les quedaba: la libertad de soñar. Obligados a perpetuar la "apariencia" de los verdaderos cortesanos desaparecidos en la revolución, Obispo, Juez y General, al ser sacados "brutalmente" -según versión del Obispo- de los salones de Mme. Irma por el Jefe de Policía -El Cadí será también empujado "brutalmente" por el Guardián, en Les Paravents(310)-, habrán perdido para siempre el mundo de su propia fantasía, como decía el Obispo. Hasta entonces, efectivamente, habían podido jugar a ser "juge, général, évêque, jusqu'à la perfection et jusqu'à la jouissance". Desde ese momento, su sueño se acabó: "Je ne rêve plus", lamenta El General(311). El poder del Policía -la triste realidad- ha acabado con su sueño. Lo que no había conseguido la tiranía política, lo ha realizado la tiranía policíaca: que el pueblo deje de soñar. Incluso Mme. Irma, la protegida del Jefe de Policía, al tener que desempeñar su papel de Reina, pierde también su libertad. Ella jamás volverá a tener su verdadera personalidad:

"LA REINE: Je ne serai donc jamais qui je suis?  
L'ENVOYE: Jamais plus". (312)

Sobre todos ellos, el que sobrevive, el que ha salido incluso fortalecido de la revolución, por lo menos aparentemente, es El Jefe de Policía:

"LE CHEF DE LA POLICE: Vous n'avez aucun pouvoir. Moi seul..."  
(313)

Ahora bien, no es solamente la libertad lo que han perdido cuantos han sido sorprendidos en el bordel. Han perdido también un derecho más elemental y primario que el mismo derecho a la libertad: el derecho a la vida. El quedar bajo los dominios absolutos del Jefe de Policía supone para todos ellos como una condena a muerte. La seguridad del Policía, en efecto, lleva consigo la reducción a la "esclavitud" de los subordinados y la esclavitud verdadera supone la pérdida de la libertad y del derecho a la vida:

"LE CHEF DE LA POLICE (soudain autoritaire): Pour vous tous, c'est la Morte, et c'est pourquoi je suis sûr de vous" (314)

En M. le Modéré aparece clara la diferencia entre un régimen civil y un régimen policial. Mientras fue Jefe del Estado del Jura un hombre civil, éste agobiaba de impuestos al pueblo y no dudaba en diezmar a uno de cada diez revolucionarios, pero después del golpe de Estado llevado a cabo por El Jefe de Policía, éste estaba dispuesto a diezmar a cinco de cada diez o incluso a todos ellos, por el solo hecho de que Mado se empeñase en no querer seguir acostándose con él (315). El mismo M. le Modéré tendrá que vivir en el exilio, acosado constantemente por el miedo a ser ahorcado,

"comme les civils le sont généralement après les coups d'Etat militaires". (316)

No obstante, los Policías no participan solamente del papel de Opresores; ellos son al mismo tiempo unos Oprimidos, como primeras víctimas de su propia condición: unos "instrumentos", como decía El Policía de Victimes du devoir. En otra obra de Adamov, las risotadas de los policías que abofeteaban y torturaban al Militante se mezclaban con las de los policías que sujetaban al Mutilado. Una vez que El Militante, molido por los golpes y desvanecido, fue llevado a la cama, como un fardo, por



El Mutilado, en su delirio febril, excusará a los policías que lo han dejado en estado tan deplorable, porque sabe que ellos no tienen la culpa de nada, ya que no son más que unos meros instrumentos de un Poder superior que los tiene engañados y al que no pueden menos de obedecer ciegamente:

"LE MILITANT: (...) Vous n'êtes pas nos ennemis. Ce que vous faites, ce n'est pas vous qui le faites. Vous croyez nous frapper avec vos mains, mais vos mains ne vous appartiennent pas. Ce sont eux qui les dirigent. Eux qui vous trompent depuis toujours". (317)

Los policías son considerados por El Militante tan víctimas como él del poder opresor. Por esto trata de ganarlos para su causa, haciéndoles ver que no tienen que temer ninguna represalia. Si todos sufren la misma opresión, todos deben estar aliados en el mismo bando:

"LE MILITANT (il délire): Vous n'avez rien à craindre. Si vous venez à nous, nous ne vous ferons aucun mal. Nous savons qui il nous faut frapper, nous viserons juste! (...) Désobéissez aux ordres! Rejoignez nos rangs! La victoire approche". (318)

En Genet observamos una relación entre policías y presidiarios -o acusados- que llega hasta la complicidad. Según el Policía de Les Paravents -"un Archange au service de Dieu"(319)-, tanto los acusados como los mismos policías serían unos "pequeños" al lado de los que ostentan el poder. La Madre de Saïd y El Policía se sienten compenetrados y deciden tutearse de común acuerdo, como señal de mutua protección:

"LE GENDARME: (...) Le tu est plus chaud que le vous et le tu protège mieux que le vous (...) .  
Entre nous le tu est tu de copain, entre nous et vous le tu qui vient de nous est tu plu mou.  
LA MERE: Juste. Le vous nous ça vous éloigne de nous. Le tu nous plaît (...)". (320)

Luego, El Policía tiene miedo de ser sorprendido en esa relación "avec la racaille" y cambia bruscamente de actitud: "C'est déjà beau qu'avec vos hommes on fraternise en parlant des drapeaux, en parlant des combats"(321).

Hay dos factores en la vida del Policía que le han hecho conocer a la perfección la condición de la mujer, de "la esclava": sus años de servicio y el miedo -"la trouille"-. Así se lo confiesa a su propia mujer, mientras ésta arrastra el cochecito de niño cargado de maletas, recibiendo los azotes de su marido simultáneamente con las órdenes "brutales" de andar "al trote", como si se tratase de una reproducción de la imagen que nos ofrecieron Pozzo y Lucky. El miedo que se apoderó de Pozzo en el Segundo Acto de En attendant Godot se está apoderando por momentos del propio Policía:

"LE GENDARME: Trotte! (Il la frappe, elle trotte.) Mes années de service au delà des mers (..) m'ont fait connaître la femme! (Il ricane). C'est grâce à la trouille que tu peux mieux me comprendre. La trouille aussi a du bon. Et comme je l'ai de plus en plus, mon intelligence de plus en plus s'aiguise. (Brutal.) Evite le cactus (Il baise la voix.) Et trotte plus vite et plus doucement. (Docte.) Les chevaux des corbillards connaissent le trot. Roule les valoches comme si tu roulais notre enfant mort".(322)

La complicidad existente entre los policías y los presidarios más criminales (Yeux-Verts y Boule de Neige) de Haute Surveillance podría delatar tanto un mutuo entendimiento entre ellos respecto de los presos de inferior "rango" (Lefranc y Maurice) -quienes se ven sometidos tanto por la brutalidad de sus Jefes de banda como por la fuerza de la policía- como una comprensión mutua, al saberse, unos y otros, víctimas de los mismos Opresores: los tiranos políticos. Sea por la razón que sea, lo cierto es que la complicidad entre la policía por un lado y los Jefes por otro (Yeux-Verts y Boule de Neige) existe. Yeux-Verts hará donación de su mujer al Vigilante y éste, en recompensa, promete

darle cuanto le apetezca, cuando estén en la cantina (323). Pero, antes de ese pacto, el trato entre El Vigilante y Yeux-Verts era ya cordial; además, Yeux-Verts tuteaba a todos los guardias de la cárcel y éstos le tuteaban a él, lo cual ponía sin duda celoso a Lefranc, ya que a éste no le estaba permitido ese trato. La razón de este trato de igualdad la explica el mismo Yeux-Verts a Lefranc:

"YEUX-VERTS: (...) il faut être de ma taille. Pour être de ma taille, il faut faire comme moi. Ne le nie pas, tu voudrais bien être tutoyé par les gardiens et les tutoyer. Tu voudrais bien mais tu n'es pas assez fort.." (324)

Por otra parte, si los guardias son duros, muchas veces no es por su propia voluntad, sino porque su deber y su oficio así se lo exigen, como trataba de explicar El Vigilante a Lefranc, pero Yeux-Verts sabía que podía fiarse enteramente del Vigilante -"Avec lui on ne risque rien", decía(325)-. Si Yeux-Verts, condenado a muerte, se sentía más "liberado" que el propio Lefranc que debía salir de la cárcel dos días después, era porque, gracias a su crimen, había dado el gran salto -"le grand saut dans le vide"- . Este salto le permitía pasar por encima de las reglas y de las leyes de los demás. Esto le permitía sentirse más fuerte que todos:

"YEUX-VERTS: (...) Après avoir exécuté le grand saut dans le vide, après m'être si bien séparé des hommes par mon crime, vous attendez encore de moi que je respecte vos règles? Je suis plus fort que vous et j'ai tous les droits." (326)

Gracias a la categoría de su crimen, Yeux-Verts se veía a sí mismo elevado a la máxima categoría dentro del mal. En la cárcel en que habitaba, vivía y disfrutaba como nadie de su libertad. Los demás presidiarios lo envidiaban y le estaban sometidos, los carceleros lo complacían, su mujer lo visitaba y lo deseaba, en

una palabra, él era "el hombre", "el señor", "el amo" de la cárcel:

"YEUX-VERTS (à Lefranc): Oui, monsieur! Oui, si je veux. Je vous ferais tourner comme des chevaux dans un manège. Comme je faisais valser les filles. Vous en doutez? Je fais ce que je veux ici. C'est moi l'homme, oui, monsieur. Je peux me promener dans les couloirs, monter les étages, traverser les ronds-points, les cours et les préaux, c'est moi qu'on respecte. On me redoute (...)" (327)

No obstante, esto llevaba consigo su "precio", como decía Yeux-Verts a Lefranc. Es cierto que con su acto, Yeux-Verts se había adueñado de la cárcel -"la prison est à moi et j'y suis le maître", podía decir-, pero no es menos cierto que, al mismo tiempo, la cárcel se había adueñado de él. Dos meses le quedaban de "libertad" y de vida. Dos meses para vivirlos entre presos y entre guardianes: "maître", pero también humillado ante ellos, "comme un pauvre...complètement redescendu" (328). También los carceleros estaban, de alguna manera, condenados a vivir su vida en la cárcel como él: señores, libres, pero a la vez esclavos de su oficio, teniendo que soportar la misma compañía de los presos, sus insultos, sus humillaciones y hasta su amistad. Por encima de unos y otros, están los verdaderos Opresores, los que no aparecen en escena, los Monitores a cuyas voces hay que doblegarse ciegamente, aunque lleven a la propia destrucción, como le ocurría al Mutilado de Adamov.

Ahora bien, por otra parte, es normal que la complicidad -o el entendimiento- exista también entre la policía, o cuantos desempeñan ese papel, y los que ostentan el Poder. Este es el caso de Neffer y de su amiga Erna. Esta desempeñará el puesto de profesora en la "escuela de rehabilitación", una vez que El Mutilado haya sido admitido en la clase de dactilografía, y allí se ganará su confianza y su cariño. Al final de la conversación que sostienen ambos, Erna pasa a tutearle de repente y le hace concebir toda clase de esperanzas:

"ERNA: (...) (Se collant contre le Mutilé) J'irai chez toi.  
Nous nous verrons aussi souvent que tu voudras"(329)

Una vez el Mutilado haya ingresado en el hospital, aparecerá a su lado de nuevo Erna, convertida en su Enfermera. Luego, tras una discusión, le quitará las muletas para que se caiga y, al final de la obra, le empujará hacia la calle el coche de inválido en que se ha instalado, momentos antes de ser aplastado por el tráfico.(330)

Por su parte, Neffer, que formaba parte de una brigada de investigación policíaca, era partidario de utilizar los clásicos métodos convincentes para hacer "cantar" y descubrir a los Militantes, según se desprende de su conversación con Erna quien hasta entonces había trabajado con el equipo de Neffer. Erna había localizado el domicilio de la Hermana y del Militante por medio de su jefe Neffer(331), pero el anticipo que éste recibiera de los Opresores serviría para verse aterrorizado después del triunfo de la revolución, al pensar que pudiera ser descubierto, y acudiría al apartamento de Erna en busca de protección. Allí, escondido bajo la mesa, suplicaría al pobre Mutilado que no lo delatase ante los militantes revolucionarios, ya que cuando ejercía su profesión de policía, en último término, era también él una víctima más:

"NEFFER, (sortant la tête de sous la table, au Mutilé):  
Vous ne leur direz rien?... Vous ne me trahirez pas?...  
N'est-ce pas, je peux compter sur vous? (Erna rit et se soulève sur un coude.) J'ai accepté ce poste, mais je ne l'ai jamais sollicité, on me l'a offert. Je n'ai voulu vexer personne. (Pause.) Ce n'était pas un emploi important. (Pause.) J'ai toujours été victime..."  
(332)

Las mismas excusas y el mismo terror de Neffer son los que presenta otro Policía en el momento de su derrota. El Inspector principal que había entrado en casa de los Choubert, una vez que

Nicolás se apresta a defender a Choubert contra el tormento a que aquél lo tiene sometido, exclama entre sollozos y aterrado por la talla de Nicolás y la ira que ve reflejada en su semblante, mientras éste va blandiendo el cuchillo a su alrededor:

"LE POLICIER: Mais, Monsieur Nicolas d'Eu, je ne fais que mon devoir (...) Quant à votre ami, qui deviendra aussi le mien, j'espère, un jour (...) je l'estime, oui, sincèrement! (...) Je ne suis qu'un instrument, Monsieur, un soldat lié par l'obéissance, le travail, je suis un homme correct, honnête, honorable, honorable!".(333)

Cuando ya está caído en el suelo, acribillado por el cuchillo de Nicolás, un instante antes de morir, hace la misma confesión que hiciera, también al final, Neffer:

"LE POLICIER: (...) Je suis... une victime...du devoir!".  
(334)

La tiranía política de que hablamos más arriba, por las repercusiones que tiene en el campo de los Oprimidos, se transforma algunas veces en una verdadera "tiranía social". Ya vimos cómo la personalidad de Choubert era anulada paulatinamente por el Policía hasta ser "transformada" enteramente por la "masa" del pan que despiadadamente era obligado a tragar. Era la "masa" de los policías y la de todos aquéllos que han aceptado, de una vez por todas, su integración en el "sistema", en la "masa" común, en la "pâte", en la materia sin forma que es, según G. Bachelard, uno de los "schèmes" fundamentales del materialismo. (335). Era la misma "masa" que posteriormente Choubert sería obligado a tragar por Nicolás y hasta por su propia mujer, Madeleine, y la que éstos mismos devorarían con todos los presentes, siendo todos víctimas de la misma trampa y del mismo frenesí (336). La misma "masificación" y el mismo frenesí que Ionesco pone de manifiesto en Rhinocéros y en Le Maître. En la primera de estas obras, encontramos a un Bérenger convertido en el Militante de La grande et la petite manoeuvre. La tiranía de

la Empresa de la que es Jefe M. Papillon queda eclipsada bajo otra tiranía que los envuelve a todos: la tiranía social que desposeerá, uno a uno, a todos los miembros de la sociedad de su verdadera personalidad. En vano se debatirá Bérenger, para convencer a sus más allegados de que no caigan en la trampa. Era la "mutación", la "metamorfosis", la "pérdida de la personalidad" de la que Ionesco había sido testigo de excepción y el alejamiento consiguiente que el mismo autor había experimentado:

"He asistido a mutaciones. He visto a la gente transformarse, casi delante de mis ojos. Es como si hubiese sorprendido el proceso mismo de la metamorfosis, como si hubiese asistido a él. Primero les sentía volverse cada vez más extraños, he sentido cómo germinaba en ellos otra alma, otro espíritu. Perdían su personalidad, sustituida por otra. Se convertían en otros." (337)

Era la histeria colectiva hitleriana de que habla Ionesco en otro momento y a la que veía avanzar como una marea (338) o la monstruosidad que se oculta en cada uno de nosotros, como advertía a C. Bonnefoy: las muchedumbres, los pueblos se deshumanizan y hacen acto de presencia las guerras, los rencores y los crímenes colectivos, las tiranías y las opresiones, todo lo cual no constituye más que uno de los innumerables aspectos de nuestra monstruosidad, muchas de cuyas caras no nos llaman la atención, porque las vemos entre nosotros todos los días (339).

El punto de partida de Rhinocéros es bien distinto del de Tueur sans gages. En la segunda obra, plantea Ionesco "la gran maniobra" de Adamov. Por esto, el principio adamoviano "quoi qu'on fasse on est écrasé" (340) coincide con la conclusión de Bérenger ante El Asesino: "on ne peut rien faire" (341). El Bérenger de Tueur sans gages adopta la postura del Mutilado que consiste en "s'abandonner à l'autorité d'En Haut", mientras que el Bérenger de Rhinocéros, el de "la petite manoeuvre", asume el papel del Militante y como éste lucha "contre les autorités d'En Bas" (342). Como Adamov, que tenía miedo y quería comunicar su

miedo a los otros (343), el Bérenger de Rhinocéros tenía también miedo, pero más que miedo del Otro, era el miedo del contagio, es decir, miedo de verse a sí mismo convertido en otro:

"BERENGER: J'ai peur de devenir un autre.  
(..) J'ai peur de la contagion". (344)

Por otra parte, si en Adamov la suerte del Militante es tan pesimista como la del Mutilado, en Ionesco, en cambio, hay una diferencia capital entre el destino del Bérenger de Tueur sans gages y el destino del Bérenger de Rhinocéros: si el primero capitula ante El Asesino, el segundo triunfa frente a la rinoceritis y frente a la claudicación universal. Es cierto que no puede convencer ni ganar para su causa a nadie, ni siquiera a sus amigos más íntimos, como Jean o su prometida Daisy (345), pero los otros tampoco podrán convencerle a él. El será "el último hombre", un "Don Quixote", como lo califica Dudard (346), pero lo será mientras viva, "jusqu'au bout", y encerrado en su hombría y en su personalidad adoptará una postura inexpugnable. (347)

El contagio que tiene lugar en Rhinocéros se reproduce, de manera muy parecida, en Le Maître. Aquí es el Anunciador el que arrastra detrás de Le Maître a cuantos encuentra a su paso. Los Admiradores se dejan llevar por lo que El Anunciador les dice y aplauden y gritan sin poder contenerse, cuando lo hace la supuesta multitud, y lloran de emoción (348). Cuando, por fin, llega Le Maître, en medio de las aclamaciones de todo el pueblo que lo festeja con diversas manifestaciones de admiración y fervor popular, Admiradores y Amantes se quedan estupefactos al ver que al aclamado como "maître" le faltaba la cabeza (349). El Anunciador se había servido de un monigote, "l'homme-à-par-dessus-avec-un-chapeau-sans-tête", para movilizar a todo el pueblo detrás de él y hacerle creer que el monigote era el maestro, el genio. A los Admiradores ni siquiera se les ocurrió hacer previamente las oportunas comprobaciones. Cuanto El Anun-



ciador les decía, lo daban ya por cierto. Era el "contagio" que tenía el Bérenger de Rhinocéros, el ardor y la energía extraordinaria que despedían, según decía Daisy, todos los seres atacados por la rinoceritis (350).

La figura de Le Maître, el monigote, el robot sin cabeza, en torno al cual se agolpaban las entusiasmadas multitudes de hombres hasta entonces libres es reemplazada, en Adamov, por otro robot,

"l'appareil à sous (...), le centre d'intérêt, autout du quel tournoient un certain nombre d'intérêts, sentimentaux, sexuels, sociaux, économiques, etc." (351)

Ahora es la máquina tragaperras la que fascina a los admiradores Victor y Arthur y a la que recurre Adamov, como dice G. Serrreau,

"para darnos concretamente el espectáculo de nuestra libertad amenazada, del engranaje donde están enclavados nuestros sueños, del callejón sin salida donde desembo-can". (352)

Ambos personajes han pasado a depender enteramente de la máquina a la que se han consagrado por entero, no teniendo otra razón de ser ni sus vidas ni su trabajo ni sus ilusiones que la creciente perfección de la máquina:

"Victor, el futuro médico, y Arthur, el aprendiz de pintor, fascinados por el aparato -por su rentabilidad, su perfectibilidad sin límites, su poesía sugeridora- le consagran pronto su tiempo, su inteligencia, sus emociones, sus sueños, sus vidas enteras". (353)

Al ser esclavizados por la máquina, Victor y Arthur han sido esclavizados también por el "Consortium", la Empresa, el verdadero protector y beneficiario de la máquina y primer respon-

sable de la "deshumanización" reinante en los tiempos modernos, deshumanización que tiene sus raíces en el campo económico, según dice L. Goldmann, a propósito precisamente de Le ping-pong:

"Le grand mérite littéraire d'Adamov a été de réussir à transposer dans un univers dramatique la liaison essentielle dans la société contemporaine entre la déshumanisation et la vie économique où elle prend ses racines".  
(354)

Sin embargo, el poder de la máquina se levanta por encima de los mismos componentes del Consortium, los cuales no serán en lo sucesivo más que unos intermediarios y acabarán siendo tan víctimas de la máquina como los demás. Llega un momento en que el "trust" de las máquinas ha adquirido vida propia y todos cuantos están en derredor se convierten en sus clientes. A pesar de que el mismo Adamov nos diga que "muchas cosas han cambiado en Le Ping-Pong" (355), lo cierto es que "l'identité des destins" se sigue manifestando en esta obra. Aunque el punto de partida sea tan distinto entre los siete personajes de la obra, la situación final será idéntica para todos, ya que una de las finalidades más importantes de la obra, según la misma interpretación realista de L. Goldmann -que no parece desagradar del todo a Adamov- es mostrarnos

"comment sept personnages extrêmement différents au départ sont tous lentement broyés et vidés de toute vie psychique par leur contact avec le "trust des machines à sous" ". (356)

Las diferencias que Adamov se empeña en subrayar entre Victor y Arthur (357) no parecen sino darnos la razón. El hecho de que Victor gane dinero, aunque "no mucho", y Arthur gane sólo un poco no parece, efectivamente, tan decisivo dentro del planteamiento general de la obra, y el hecho de que Victor muera y Arthur no, en el fondo, tiene menos importancia todavía, puesto que lo verdaderamente importante es que ambos están "condenados"

a morir; que uno muera hoy y otro mañana, es lo de menos. Lo cierto es que ambos han perdido ya su tiempo -el paso del tiempo desempeña un papel capital en la obra- y, por lo tanto, su vida también. Los dos han envejecido igualmente, los dos se han quedado sin raqueta, juegan sin red, sin mesa y los dos se dan cuenta, como Hamm, de que han perdido "la partida".

Creemos, como B. Dort(358) que, en el fondo -y a pesar de lo que diga el propio dramaturgo- nunca ha sido tan clara la división entre un Adamov "d'avant garde" y un Adamov "engagé". Los cambios que Adamov dice haberse producido en sus obras, a partir de Le Ping-Pong, no merecen mayor crédito, a nuestro entender, que cuanto nos dice de sus obras soñadas. Las "Introducciones", lo mismo que sus "comentarios", igual pueden servir para "interpretar" sus obras que para "renegar" y tergiversar lo antes expuesto.

Todavía nos presenta el teatro nuevo una nueva forma de tiranía: "la tiranía en el crimen". En Haute Surveillance encontramos la misma estructura que en Les Bonnes: Maurice y Lefranc, como otras Criadas ante Madame, aparecen frente a Yeux-Verts, al que odian y por quien sienten al mismo tiempo una incontenible atracción. Por su parte, Yeux-Verts está supeditado a un cuarto personaje que no aparece en escena -Boule de Neige- de la misma manera que en Les Bonnes tampoco aparece Monsieur, a quien se sentía supeditada Madame. J.-P. Sartre puso de manifiesto, antes que nadie, la relación entre ambas obras:

"Haute Surveillance, dont les personnages sont des hommes reprend très exactement le sujet des Bonnes; même hiérarchie: le mâle absent, dans un cas Monsieur, dans l'autre Boule de Neige; la divinité intermédiaire, Madame ou Yeux-Verts; et les deux adolescents, qui rêvent au meurtre, ne parviennent pas à le commettre, qui s'aiment et se haïssent et dont chacun est la mauvaise odeur de l'autre, Solange et Claire, Maurice et Lefranc. Dans l'un des cas la pièce se terminera par un suicide que les policiers prendront par un meurtre; dans l'autre par un faux meurtre, c'est à dire par un assassinat réel qui sonne faux". (359)

Ahora bien, si la estructura es, como parece, en ambas obras la misma, Maurice y Lefranc no deben ser considerados tan "esclavos" de los carceleros como del propio Yeux-Verts -aparte de que carceleros y encarcelados tienen la misma categoría para Genet, como dice B. Dort (360)-. En efecto, Claire y Solange, Maurice y Lefranc pertenecen al "orden del Otro", es decir, al "orden del Mal". En el caso de las Criadas parece más claro todavía. Ambas odian y aman a Madame hasta las últimas consecuencias; J.-P. Sartre lo explica en estos términos:

"Elles aiment Madame: cela signifie dans le langage de Genet qu'elles voudraient l'une et l'autre devenir Madame, en d'autres termes, s'intégrer à l'ordre social dont elles sont les déchets. Elles haïssent Madame; traduisa: Genet déteste la Société qui le repousse et souhaite l'anéantir. Ces larves sont nées du rêve d'un maître: ténébreuse pour elles-mêmes, leurs sentiments leur viennent du dehors, ils naissent dans l'imagination endormie de Madame ou de Monsieur". (361)

Por consiguiente, si Solange y Claire son fruto de la imaginación de sus "amos", Maurice y Lefranc deberán serlo de la imaginación de Yeux-Verts o de Boule de Neige. En todo caso, no hay que olvidar que la primera de las indicaciones del autor antes de empezar la obra es ésta: "Toute la pièce se déroulera comme dans un rêve". (362). En este sentido, Genet está muy cerca de Adamov con su técnica de trasplantar a la escena sus pesadillas y sus sueños.

La equivocación de los "Amos" se da en la vida de vigilia solamente, cuando no pueden creer en la rebelión de los "criados". En el sueño, sin embargo, el miedo del inconsciente aflora hasta la superficie: la amenaza de Solange, como la de Lefranc, como la de los Negros, es un presentimiento de Madame, de Yeux-Verts, de los Blancos, presentimiento que coincide con el presentimiento y el recelo que sintiera Hamm respecto de su criado Clov. El peligro está en que a base de darles vida a través de su imaginación, estas criaturas han cobrado vida pro-

pia y en el sueño de los amos sueñan, a su vez, su propia rebelión. Cada día, al asistir a la representación de la obra, como dice J.-P. Sartre;

"Cinq cents Madames pourront chanter chaque soir: "Oui, c'est ainsi que les bonnes sont" sans s'apercevoir qu'elles les ont créées comme les Sudistes ont créé les nègres. La seule rébellion de ces créatures plates c'est qu'elles rêvent à leur tour: elles rêvent dans un rêve; ces habitants d'un songe, pur reflet d'une conscience assoupie, emploient le peu de réalité que cette conscience leur a donnée à s'imaginer qu'elles deviennent le Maître qui les imagine". (363)

El testimonio de esta amenaza nos lo proporciona otro personaje de Genet, en Les Nègres:

"VILLE DE SAINT NAZAIRE: (...) Alors qu'un tribunal condamnait celui qui vient d'être exécuté, un congrès en acclamait un autre. Il est en route. Il va là-bas organiser et continuer la lutte. Notre but n'est pas seulement de corroder, de dissoudre l'idée qu'ils voudraient que nous ayons d'eux d'eux. Il nous faut aussi les combattre dans leurs personnes de chair et d'os". (364)

No obstante, Yeux-Verts tenía, a su vez, como otros Opresores, como otro Hamm, como la misma Madame frente a sus Criadas, una debilidad que suponía para el opresor el pasar a depender, en algún aspecto, de sus subordinados. En efecto, Yeux-Verts, como analfabeto que era, necesitaba de Lefranc para leerle y escribirle la correspondencia de su mujer. (365)

El Opresor, Yeux-Verts, desconfía de Lefranc y está celoso de Maurice, al creer que desea también él marcharse con la mujer del primero. Creen que se alegran los dos por el mal que se cierne sobre él (366). Pero, la debilidad del Opresor llega a un extremo, cuando piensa que, transcurrido un mes, comparecerá ante el juez, para ser condenado y seguidamente ejecutado. Ante la proximidad de la muerte se siente abandonado por todos,

hostigado y burlado. Se ha iniciado la "caída" del Opresor:

"YEUX-VERTS: (...) Je ne reverrai jamais le soleil des hommes, et vous vous foutez de moi? Vous m'ignorez? Vous ne comprenez pas qu'à mes pieds la tombe est creusée?. Dans un mois je serai devant les juges. Dans un mois on aura décidé que je dois avoir la tête coupée. La tête tranchée, messieurs! Je ne suis plus vivant, moi! Maintenant je suis tout seul. Tout seul! Seul! Solo! Je peux mourir tranquille. Je ne rayonne plus. Je suis glacé". (367)

Luego, incita a los otros dos a que asesinen a su mujer. Llega a percibir la misma sensación que se apoderara de él "el día del crimen", cuando se vio, a pesar de su resistencia, "dans la peau d'un autre". Todos sus esfuerzos fueron vanos. La danza que emprendió para remontar y anular el paso del tiempo no fue más que los pasos que deberían conducirlo hasta la guillotina. La fatalidad se posesionó de sus manos en el momento de estrangular a la joven. Ante los dos jóvenes, Yeux-Verts se siente abatido y pide consejo insistentemente al mismo Lefranc:

"YEUX-VERTS: (...) Et maintenant? Qu'est-ce que je dois faire? (Il regarde Lefranc) Hein? Qu'est-ce que je dois faire (...) Dis-moi ce que je dois faire (...) (Tristement) Ecoutez, je vous dis que c'est tellement triste que je voudrais que ce soit la nuit pour essayer de me serrer sur mon coeur, je voudrais, je n'ai pas honte de le dire, je voudrais, je voudrais, je voudrais, je voudrais... me blottir dans mes bras" (368)

Se trata de la misma humillación que sufriera Madame ante su criada Claire, después de haber humillado a ésta cuanto le ha ha sido posible:

"CLAIRE: (...) Crois-tu que je n'aie pas souffert? Claire, j'ai forcé ma main, tu entends, je l'ai forcée, lentement, fermement, sans erreur, sans ratures, à tracer cette lettre qui devait envoyer mon amant au bagne. Et toi, plutôt que me soutenir, tu me nargues?". (369)

La humillación y la postración que sufre Yeux-Verts ante sus subordinados ha llegado al límite, como reconoce el propio Yeux-Verts ante ellos. Luego, comentarán los dos jóvenes esa "caída" del Opresor que se ha producido ante ellos:

"LEFRANC: Tu l'as entendu, son crime? Et tu l'as vu, l'assassin jusqu'aux larmes!  
MAURICE: Tu n'as pas le droit, Jules! Tu m'entends? Pas le droit de rire! C'est depuis que je l'ai vu dans cet état, que j'ai pour lui une si grande pitié. Maintenant, j'ai pitié. J'ai pitié du plus bel assassin du monde. Et c'est beau d'avoir pitié d'un aussi grand monument qui s'écroule. C'est de l'avoir vu si défait et presque à cause de moi que j'ai pitié (...)" (370)

Poco después los dos jóvenes se enzarzarán en una discusión y serán separados brutalmente por Yeux-Verts, el cual reconociéndose, sin embargo, vencido y humillado ante ellos, se aplicará a sí mismo ahora aquella frase que antes les dirigiera a los dos, para recordarles su autoridad y su dominio:

"YEUX-VERTS: (...) Moi, je suis allongé sur le ciment"  
(371)

Si comparamos la relación "maître-esclave" que existe en Beckett y la de Genet, dentro de aquel posible "desdoble" de un solo personaje en dos "papeles" distintos -el del "amo" y el del "esclavo"- de que hablamos en las parejas beckettianas, se produciría un nuevo "desdoble" dentro del papel del mismo "esclavo" en las obras de Genet, como acabamos de ver, tanto en Les Bonnes como en Haute Surveillance.

¿Por qué son dos, en Genet, los "criados" en vez de uno como en Beckett?. La razón nos la da J.-P. Sartre:

"Il y en a deux parce que Genet est double: soi-même et l'autre. Ainsi chacune des deux bonnes n'a d'autre fonction que d'être l'autre, d'être, pour l'autre, soi-même

comme autre: au lieu que l'unité de la conscience soit perpétuellement hantée par une dualité fantôme, c'est au contraire la dyade des bonnes qui est hantée par un fantôme d'unité; chacune, en l'autre, ne voit que soi-même à distance de soi; chacune témoigne à l'autre l'impossibilité d'être soi-même et, comme dit Querelle: "leur double statue se réfléchit dans chacune de ses moitiés" ".  
(372)

Con este nuevo desdoble, el mal -existente ya entre la primitiva pareja beckettiana- se intensifica o se incrementa en una nueva dimensión. En efecto, para Lefranc ha sido la llegada de Maurice lo que ha dado entrada al desorden en la celda:

"LEFRANC: (...) Avant ton arrivée ici tout marchait bien. Avec Yeux-Verts on s'accordait comme deux hommes".  
(373)

Para Maurice, en cambio, era Lefranc quien se interpuso entre él y Yeux-Verts. Como otra Solange, Lefranc intentó por su parte estrangular a Maurice y, sin embargo, lo arrojaba durante la noche, para que no sufriese frío (374). El odio mutuo que existía entre las Criadas, existe también entre Lefranc y Maurice. Este último sentía asco de la comida que Lefranc compartía con él. Asimismo la libertad inminente que acariciaba Lefranc (375) se vio frustrada como la que esperaba disfrutar Claire. La razón fue en ambos casos la misma: el acto "definitivo" cometido por cada uno de ellos.

Por otra parte, el acto final de las Criadas, el suicidio, coincide con el acto final de Lefranc: allí fue un suicidio con apariencias de asesinato, aquí ha sido un asesinato con visos de suicidio al haber sido provocado por la víctima, pero en ambos casos, sus protagonistas inmediatos, Claire y Lefranc, han tratado de llevar la emulación de sus respectivos "señores" hasta el final. Claire ha querido devenir Madame y Lefranc ha querido devenir Yeux-Verts. A fuerza de mirarse en el otro, acaba



Le franc por encontrarse también, como le ocurriera en su día a Yeux-Verts: "dans la peau de l'autre" (376). Este es el momento en que el espectador, como dice J.-P. Sartre, siente "l'intuition démoniaque du néant". Es el momento del equívoco heideggeriano -el tercer momento de la caída del ser-: cuando el espejismo de la nada se refleja sobre la superficie del todo, instante que Sartre califica también de "instant pur du mensonge" (377), por adentrarse el ser en el terreno más opuesto al de la realidad y la verdad.

En Haute Surveillance, como en Les Bonnes como en Le Balcon y en Les Nègres, la "ceremonia" se ha montado sobre las normas del rito. En efecto, dentro de la complejidad y de las distintas clases de ritos, existen unas características generales que pueden descubrirse fácilmente en las obras de Genet. El ceremonial representado por los personajes genetianos no tiene nada improvisado. Todo ha sido previamente estudiado y ha quedado establecido con la categoría de un ritual. Cuando Archibald, el director del "ceremonial" de Les Nègres, se da cuenta de que alguno de sus personajes se sale de su "papel", le llama la atención inmediatamente: "Votre geste d'enfant gâtée n'appartient pas au rite", dice a Neige; seguidamente, advierte a Ville de Saint Nazaire, para que se retire: "Et vous, Monsieur, vous êtes de trop" (378). Ante la insistencia del mismo personaje, Archibald, autoritario, lo obliga a abandonar la escena. Poco después, advertirá a Village para que, durante la representación que va a empezar, se abstenga de introducir modificaciones respecto de "la representación" que ofrecen cada noche:

"VILLAGE: (...) Ce soir il se passera du nouveau.

ARCHIBALD: Vous n'avez pas le droit de rien changer au cérémonial, sauf, naturellement, si vous découvrez quelque détail cruel qui en rehausserait l'ordonnance.

VILLAGE: En tous cas, je peux vous faire languir et attendre longtemps le meurtre.

ARCHIBALD: C'est à moi qu'il faut obéir. Et au texte que nous avons mis au point." (379)

Cuando Village simula matar al negro Diouf disfrazado de Blanca, en el ceremonial negro, a quien mata es a la Blanca ya muerta. En este caso, la muerte fingida de Diouf no es más que la imagen de otra imagen, ya que la muerte de la Blanca fue una mera creación de la fantasía de los negros. El acto de Village sobre Diouf es la "renovación" del estrangulamiento de la Blanca por el propio Village: "es una ceremonia", como explica Archibald, lo que los Negros están celebrando. A partir de ese instante Diouf será ante los Negros, la Blanca muerta y la madre de los Blancos muertos (380).

Genet está muy cerca de A. Artaud, cuando trata, como éste, de

"rendre à la représentation théâtrale son caractère de cérémonie et d'en refaire un acte",

un acto que el mismo Genet califica de "définitif", aunque por lo que al uso de la "teatralización" se refiere, pudiera decirse que "Genet prend exactement le contrepied d'Artaud", si bien en el fondo de lo que se trata, con este montaje, es de destruir esta "teatralidad" (381).

Una característica esencial de la "ceremonia ritual" genetiana, como señala uno de sus personajes, experto en la cuestión -Le Missionnaire-, es el "odeur familière" que se respira en la ceremonia, ceremonia que va a dejarlos unidos por vínculos inquebrantables (382). Este es el llamado "rito de unión" que es simultáneamente para las Criadas, para los Negros, para Lefranc, un "rito de purificación": las Criadas destruyen diariamente su naturaleza de "criada", al revestirse de las apariencias de "señora", tratando de emular y de suplantar finalmente a ésta; como dice M. Esslin,

"cada criada, por turno, hace el papel de la señora, expresando así su deseo de ser realmente la señora; ambas también tienen que turnarse en el papel de la criada, una

progresión que va desde la adoración y el servilismo al abuso y la violencia; es la descarga de todo el odio y la envidia del desterrado que se ve a sí mismo como un amante rechazado". (383)

Por su parte, Lefranc destruye la vida de Maurice -a la vez amado y envidiado- para poder quedar él transformado en otro Yeux-Verts, como las Criadas querían estrangular a Madame -también amada y odiada por ellas- con objeto de poder ocupar ellas, en lo sucesivo, el rango y la categoría de "señora". En el acto de Lefranc, el ceremonial reviste un carácter casi religioso, en cuanto que es la representación y renovación de un acto anterior: la estrangulación llevada a cabo anteriormente por Yeux-Verts quien, a los ojos de Lefranc, tiene una categoría casi divina que hace que sea venerado por él, de la misma manera que el revolucionario Roger, "representando" el papel del Jefe de Policía, se sentía "adorado" por todos (384). Para Lefranc, su acto sería una especie de "rito de paso" -de transformación-, aunque a los ojos de Yeux-Verts haya sido un fracaso, ya que le faltaba, según él, lo más importante: el "ser elegido". Esto representa el carácter mágico del rito que consiste en la orientación de unas fuerzas ocultas que empujan al personaje hacia un acto determinado. Son las fuerzas contra las que nada pudo hacer Yeux-Verts antes de realizar su acto y que lo forzaron a cometerlo:

"YEUX-VERTS: Ce n'est rien savoir du malheur si vous croyez qu'on peut le choisir. Je n'ai pas voulu le mien. Il m'a choisi. Il m'est tombé sur le coin de la gueule et j'ai tout essayé pour m'en dépêtrer". (385)

Se trataba, sin duda, de las mismas fuerzas que se apoderaron de Henri en el momento de estrangular a Berne. Fue también en ese momento, cuando Henri se sintió en la piel del otro Henri, del Henri libre, del Henri que él anduvo buscando tanto tiempo en el cuartel, en la secta y en el mismo campo de la docencia, sin haber conseguido hasta entonces encontrarlo (386).

Este carácter mágico y estas fuerzas irresistibles son lo que llevaron también a Claire hasta el suicidio. A fuerza de repetir la "ceremonia", la ficción deviene realidad. Ni Solange ni la misma Claire podrán detener la fuerza que en esta última se ha desatado. Ha sido la "renegación" de lo que J.-P. Sartre llama la "Misa Negra" o de lo que califica M. Esslin de "ritual de la frustración integral" o "ritual de un deseo jamás alcanzado"(387). Con su acto, Claire reniega de la "Misa Negra" cuyo objetivo era precisamente realizar aquel deseo: la emulación de Madame. En esta "renegación" o en esta "explosión del mal sobre la escena", como dice el propio Genet (388), se cifra la eficacia del rito de Genet. Quizá sea por esto por lo que Genet ha manifestado, a propósito de alguna de sus obras, siguiendo la teoría de Artaud, que con una sola vez que se representara la obra, sería suficiente:

"une seule représentation bien au point ça doit suffire"  
(389).

A lo largo de este capítulo, hemos intentado poner de manifiesto la coincidencia entre los Amos y Esclavos del teatro nuevo y la dialéctica hegeliana del Amo y el Esclavo, cuya influencia, a nuestro entender, se deja sentir indiscutiblemente sobre aquéllos. Gracias a la doctrina hegeliana, aparecen como lógicas y normales ciertas actitudes que de otra manera parecerían incomprendibles o absurdas.

La instauración del "señorío" se produce únicamente gracias a la existencia de la "esclavitud": si los negros son "la sombra y el reverso", como dicen ellos, es porque hay una luz y un verso, es decir, porque existen unos blancos. Desde el sometimiento o la "supresión dialéctica" del esclavo es cuando empieza a sentirse el amo como tal. Las formas de sometimiento pueden ser distintas -unos serán "poseídos" como La Alumna por El Profesor, otros serán "poseedores", como Roger lo fue por El Jefe de Policía o como Claire lo fue por Madame-, como distintas

serán las formas de tiranía -tiranía del dinero, tiranía del poder y del sexo, tiranía racial, tiranía política, tiranía policíaca, tiranía social, tiranía del crimen-, pero siempre habrá unos dominados -los más- y unos dominantes -los menos-, como dice Ionesco.

Beckett, Adamov y Ionesco, como Genet, no tratan de presentar ninguna sátira social: su propósito es más ambicioso: si recogen los distintos ejemplares y las variadas situaciones que presentan en sus obras es para ofrecernos una idéntica condición: bajo la piel del negro o el traje de criada o de presidiario, detrás de la cojera de los judíos y de la enfermedad de Clov, lo que se esconde realmente es la enfermedad de los "proscritos", que es la condición común a todos los humanos: "le péché d'être né", como dice Beckett, pecado que sólo se expiará pagando el tributo a la muerte.

El fallo en el reconocimiento del señorío hegeliano parte, según el filósofo, de que "la verdad de la conciencia independiente (el Amo) es la conciencia servil (el Esclavo). Al quedar relegado el esclavo al estado de lo "cosificado", no reconocido como "humano" por el Amo, éste no es reconocido por quien él quiso serlo realmente (por otro "hombre"). Este momento se reviste de caracteres trágicos para el Amo, porque se da cuenta de que "ha errado el camino", según Kojève, o de que "ha perdido la partida", según la expresión de Hamm. El siervo, en cambio, ha superado su condición al destruir su naturaleza de esclavo: de animal de la Natur ha devenido ciudadano del Welt. Lo que hizo posible "la fluidificación absoluta" del Esclavo fue, según Hegel, el estremecimiento de su esencia entera, derivado del miedo a la muerte, miedo inherente a su condición servil. Es aquel mismo "tremblement...de la tête aux pieds", característico del pueblo árabe, originado, según el Jefe de los Arabes, precisamente de su "nature servile" (390).

El fallo de la pretendida liberación hegeliana del esclavo se

fundamenta, según Hegel, en que tal liberación se produce tan sólo en el pensamiento. Este es también el fallo de que adolece la liberación de los esclavos del teatro nuevo, desde el momento en que ésta no es más que un sueño de su imaginación, generalmente dentro del sueño de su amo -las Criadas, los Presidarios-, o existe solamente en el sueño del autor -El Profesor Taranne, Edgar- o es fruto del onirismo del propio personaje -Choubert- o se trata simplemente de un juego -Clov- o de una representación teatral -Los Negros-.

De acuerdo con la interpretación que presentamos del "tandem" o de la pareja, en el teatro nuevo, la última etapa de la dialéctica existente entre ambos, constituye una etapa más, dentro del proceso del personaje "representado"-el Hombre-, hacia su total y definitiva desintegración: el reiterado juego de espejos de Genet, con el reflejo recíproco entre lo que es real y lo que es teatral es el trasvase constante entre lo que es sueño y lo que es vigilia en Adamov, lo que es presente y lo que es pasado en Ionesco, lo que es ser y lo que es no-ser en Beckett. El resultado, en definitiva, es en los cuatro autores el mismo: la ubicación del Ser -del Hombre- en el campo de la Nada.

- (1) Cfr. J. Genet, Oeuvres Complètes, Vol. IV, "Comment jouer Le Balcon", p. 276.
- (2) A. Adamov, L'Aveu, p. 19, cita de M. Esslin, en El teatro del absurdo, p. 68.
- (3) E. Ionesco, Diario I, p. 153.
- (4) A. Kojève, La dialéctica del Amo y el Esclavo en Hegel, p. 11.
- (5) S. Beckett, Malone meurt, pp. 13-14.
- (6) S. Beckett, Molloy, p. 7.
- (7) S. Beckett, L'Innomable, p. 7.
- (8) S. Beckett, L'Innomable, pp. 9, 11 y 44.
- (9) E. Ionesco, Jeux de massacre, en Théâtre V, p. 89.
- (10) E. Ionesco, Loc. cit.
- (11) Cfr. A. Kojève, La dialéctica del Amo y el Esclavo en Hegel, p. 12.
- (12) A. Kojève, Op. cit., Loc. cit.
- (13) A. Kojève, Loc. cit.
- (14) J.-P. Sartre, Saint Genet, Comédien et Martyr. N.R.F., en Oeuvres Complètes, de J. Genet, Vol. I.
- (15) A. Kojève, Op. cit. pp. 13-14.
- (16) Cfr. A. Adamov, Paolo Paoli, en Théâtre III, p. 26.
- (17) Cfr. A. Kojève, Op. cit., p. 59.
- (18) A. Adamov, Paolo Paoli, en Théâtre III, p. 43.
- (19) Cfr. J. Genet, Les Paravents, p. 45.
- (20) S. Beckett, Fin de partie, p. 20.
- (21) G. W. F. Hegel, Fenomenología del Espíritu, p. 117.
- (22) A. Kojève, Loc. cit.
- (23) S. Beckett, Fin de partie, p. 16.
- (24) J. Genet, Haute Surveillance, p. 183.
- (25) A. Adamov, Le Sens de la Marche, pp. 23-24.
- (26) S. Beckett, Fin de partie, p. 57.
- (27) Cfr. G. W. F. Hegel, Fenomenología del Espíritu, pp. 118-119.
- (28) Cfr. S. Beckett, En attendant Godot, p. 51.
- (29) Cfr. A. Adamov, La politique des restes, en Théâtre III, p. 172.
- (30) S. Beckett, Fin de partie, p. 17.

- (31) S. Beckett, Têtes mortes, p. 19
- (32) Cfr. S. Beckett, Fin de partie, p. 17.
- (33) S. Beckett, Op. cit., p. 18
- (34) A. Adamov, Le Sens de la Marche, en Théâtre II, p. 28.
- (35) A. Adamov, Op. cit., pp. 63-64.
- (36) J. Genet, Les Bonnes, en Oeuv. Comp., IV, p. 139.
- (37) J. Genet, Op. cit., pp. 139 y 142.
- (38) Cfr. J. Genet, Le Balcon, en Oeuv. C., IV, p. 128.
- (39) J. Genet, Les Paravents, p. 257
- (40) J. Genet, Op. cit., pp. 96 y 108.
- (41) Cfr. A. Adamov, Paolo Paoli, en Th. III, p. 43.
- (42) A. Kojève, La Dialéctica del Amo y el Esclavo en Hegel,
- (43) E. Ionesco, Diario II, p. 75.
- (44) G.W.F. Hegel, Fenomenología del Espíritu, p. 116.
- (45) G.W.F. Hegel, Op. cit., p. 115.
- (46) A. Kojève, La Dialéctica del Amo y el Esclavo en Hegel, p. 19
- (47) Cfr. G.W.F. Hegel, Loc. cit.
- (48) Cfr. G.W.F. Hegel, Op. cit., pp. 115-117.
- (49) G.W.F. Hegel, Op. cit., p. 118.
- (50) L. Janvier, Pour Samuel Beckett, p. 134.
- (51) S. Beckett, Comment c'est, pp. 84-85.
- (52) S. Beckett, Op. cit., p. 113.
- (53) S. Beckett, Comment c'est, p. 56.
- (54) S. Beckett, Fin de partie, 112.
- (55) Cfr. J. Genet, Journal du voleur, pp. 185-186.
- (56) B. Dort, Théâtre réel. Essais de critique 1967-1970, p. 182.
- (57) Cfr. J. Genet, Lettres à Roger Blin, en Oeuv. C., IV,  
p. 259.
- (58) Cfr. B. Dort, Op. cit, Loc. cit.
- (59) G.W.F. Hegel, Fenomenología del Espíritu, p. 118.
- (60) Cfr. S. Beckett, Fin de partie, p. 110.
- (61) G. W. Fr Hegel, Fenomenología del Espíritu, p. 119.
- (62) S. Beckett, Fin de partie, pp. 111-112.
- (63) S. Beckett, Op. cit., p. 18.
- (64) J. Genet, Les Bonnes, en Oeuv. C., IV, pp. 142-143.
- (65) J. Genet, Op. cit., pp. 140 y 142.



- (66) J. Genet, Les Paravents, p. 152.
- (67) J. Genet, Op. cit., pp. 161 y 283.
- (68) Cfr. J. Genet, Les Nègres, pp. 75 y 51.
- (69) Cfr. J. Genet, Les Bonnes, en Oeuv. C., IV, p. 145.
- (70) J. Genet, Les Bonnes, en Oeuv. C., IV, p. 173.
- (71) J. Genet, Op. cit., pp. 176 y 174.
- (72) J. Genet, Op. cit., pp. 156 y 176.
- (73) S. Beckett, Fin de partie, p. 93.
- (74) J. Genet, Les Bonnes, en Oeuv. C., IV, p. 144.
- (75) J. Genet, Op. cit., p. 141.
- (76) S. Beckett, Fin de partie, p. 20.
- (77) S. Beckett, Fin de partie, p. 64.
- (78) J. Genet, Les Bonnes, en Oeuv. C., IV, pp. 143-144.
- (79) J. Genet, Op. cit., 148, 167 y 170.
- (80) J. Genet, Les Paravents, p. 94.
- (81) J. Genet, Les Bonnes, en Oeuv. C., IV, 144.
- (82) J. Genet, Op. cit., p. 171.
- (83) Cfr. B. Dort, Théâtre réel. Essais de critique 1967-1970, p. 174.
- (84) J. Genet, Les Bonnes, en Oeuv. C., IV, pp. 144-145.
- (86) J. Genet, Op. cit., p. 145.
- (87) J. Genet, Loc. cit.
- (88) J. Genet, Op. cit., p. 150.
- (89) J. Genet, Op. cit., pp. 155-156.
- (90) J. Genet, Op. cit., p. 169.
- (91) S. Beckett, Fin de partie, p. 110.
- (92) Cfr. J. Genet, Op. cit.
- (93) Cfr. A. Adamov, "Introduction" a Théâtre III.
- (94) Cfr. A. Adamov, Paolo Paoli, en Th. III, p. 141.
- (95) A. Adamov, Op. cit., pp. 24, 29. y 44.
- (96) Cfr. A. Adamov, Op. cit., pp. 102, 111 y 136.
- (97) Cfr. A. Adamov, Op. cit., pp. 28, 33-34, 45, 58, 88, 93-95, 115, 122 y 140.
- (98) Cfr. J. Genet, Les Paravents, p. 16.
- (99) Cfr. A. Adamov, Paolo Paoli, en Th. III, pp. 40 y 43.

- (100) S. Beckett, Fin de partie, p. 20.
- (101) A. Adamov, Paolo Paoli, en Th. III, p. 34.
- (102) A. Adamov, Le Sens de la Marche.
- (103) G.W.F. Hegel, Fenomenología del Espíritu, p. 119.
- (104) J. Genet, Les Paravents, p. 162.
- (105) J. Genet, Op. cit., p. 151.
- (106) J. Genet, Op. cit., pp. 50 y 52.
- (107) A. Kojève, La Dialéctica del Amo y el Esclavo en Hegel, pp. 30-31.
- (108) Cfr. En attendant Godot, p. 64, de S. Beckett.
- (109) S. Beckett, Fin de partie, p. 61.
- (110) A. Kojève, La Dialéctica del Amo y el Esclavo en Hegel, pp. 31-32.
- (111) J. Genet, Les Paravents, p. 107
- (112) Cfr. J. Genet, Le Balcon, en Oeuv. C., IV, pp. 128-130.
- (113) J. Genet, Les Paravents, p. 132.
- (114) J. Genet, Le Balcon, en Oeuv. C., IV, p. 131.
- (115) S. Beckett, Fin de partie, p. 108.
- (116) Cfr. S. Beckett, En attendant Godot, p. 51.
- (117) Cfr. A. Kojève, Op. cit., p. 63.
- (118) Cfr. G.W.F. Hegel, Fenomenología del Espíritu, p. 120.
- (119) A. Kojève, Op. cit., p. 36.
- (120) Cfr. R. Barthes, Sur Racine, pp. 34-36.
- (121) R. Barthes, Sur Racine, p. 37
- (122) Cfr. A. Kojève, Op. cit.
- (123) Cfr. E. Ionesco, L'Homme aus valises, p. 96.
- (124) S. Beckett, En attendant Godot, pp. 34, 37-39, 66 y 80.
- (125) Cfr. S. Beckett, Op. cit., p. 40.
- (126) Cfr. J. Genet, Le Balcon, en Oeuv. C., IV, p. 128 y Les Paravents, pp. 132 y 237.
- (127) S. Beckett, En attendant Godot, p. 66.
- (128) Cfr. S. Beckett, En attendant Godot, pp. 34, 40-42, 49-52 y 69.
- (129) Cfr. J. Genet, Les Bonnes, en Oeuv. C., IV, pp. 139-142.
- (130) Cfr. A. Adamov, Paolo Paoli, en Th. III, pp. 28 y 58.
- (131) Cfr. A. Adamov, Op. cit., pp. 128-129.

- (132) Cfr. S. Beckett, Fin de partie.
- (133) J. Genet, Les Paravents, p. 14.
- (134) Cfr. S. Beckett, En attendant Godot, p. 39.
- (135) J. Genet, Le Balcon, en Oeuv. C., p. 130.
- (136) Cfr. J. Genet, Op. cit., pp. 126 y 128.
- (137) Cfr. G. Croussy, Beckett, pp. 108-109.
- (138) Cfr. J.Ma. Aresté, Dialectique du Maître-Esclave dans le théâtre d'avant-garde. Universidad de Zaragoza. 1973.
- (139) S. Beckett, En attendant Godot, p. 55.
- (140) L. Janvier, Pour Samuel Beckett, p.103.
- (141) J.Ma. Aresté, Loc. cit.
- (142) Cfr. S. Beckett, En attendant Godot, pp.141-142.
- (143) G. Croussy, Beckett, pp. 108-109.
- (144) S. Beckett, En attendant Godot, pp. 141-142.
- (145) Cfr. S. Beckett, Op. cit., 152-154.
- (146) A. Kojève, La Dialéctica del Amo y el Esclavo en Hegel, pp. pp. 13 y 16.
- (147) E. Ionesco, Diario II, pp. 74-75.
- (148) S. Beckett, En attendant Godot, p. 150.
- (149) Cfr. S. Beckett, Op. cit., pp. 36 y 38-41.
- (150) S. Beckett, Op. cit., p. 35.
- (151) Cfr. S. Beckett, Op. cit., p. 58.
- (152) G.W.F. Hegel, Fenomenología del Espíritu, p. 117.
- (153) Cfr. S. Beckett, En attendant Godot, p.43.
- (154) Cfr. J. Genet, Les Bonnes, en Oeuv. C., IV, pp. 139-142.
- (155) Cfr. S. Beckett, En attendant Godot, p. 38.
- (156) Cfr. J. Genet, Les Paravents, pp. 96 y 108.
- (157) Cfr. J. Genet, Les Nègres, p. 32.
- (158) S. Beckett, En attendant Godot, p. 38.
- (159) Cfr. A. Adamov, Les Retrouvailles, en Théâtre II, pp. 91-93.
- (160) Cfr. S. Beckett, En attendant Godot, p. 48.
- (161) S. Beckett, Op. cit., pp. 130-139.
- (162) S. Beckett, Op. cit., pp. 145-147.
- (163) A. Adamov, M, le Modéré, en Théâtre IV, pp. 65 y 80-83.
- (164) Cfr. S. Beckett, En attendant Godot, p.50.
- (165) Cfr. S. Beckett, Fin de partie, p. 110.

- (166) Cfr. S. Beckett, En attendant Godot, p. 56.
- (167) Cfr. S. Beckett, Op. cit., p.66.
- (168) Cfr. S. Beckett, Op. cit., p. 78.
- (169) Cfr. S. Beckett, Op. cit., pp. 53, 54, 62 y 129.
- (170) Cfr. S. Beckett, Op. cit., p. 64.
- (171) Cfr. S. Beckett, Op. cit., p. 50.
- (172) Cfr. G.W.F. Hegel, Fenomenología del Espíritu, pp.121-139.
- (173) G.W.F. Hegel, Op. cit., p. 122.
- (174) G.W.F. Hegel, Op. cit., p. 123.
- (175) G.W.F. Hegel, Op. cit., p. 281.
- (176) A. Kojève, La Dialéctica del Amo y el Esclavo en Hegel, p. 70.
- (177) G.W.F. Hegel, Op. cit., 124.
- (178) J.Ma. Aresté, Dialectique du Maître-Esclave dans le théâtre d'avant-garde. Universidad de Zaragoza.1973.
- (179) J.Ma. Aresté, Loc. cit.
- (180) E. Ionesco, Le Tableau, en Théâtre III, p. 269.
- (181) Cfr. J.Ma. Aresté, Op. cit., Loc. cit.
- (182) Cfr. F. Rodríguez Adrados, Ilustración y política en la Grecia clásica, pp. 348-352.
- (183) Cfr. E. Ionesco, Les Chaises, en Théâtre I, pp.178-180.
- (184) Cfr. A. Kojève, La Dialéctica del Amo y el Esclavo en Hegel, pp. 70-75.
- (185) Cfr. J.-P. Sartre, Saint Genet, Comédien et Martyr, en Oeuvres Complètes, de J. Genet, Vol. I, p. 673.
- (186) J.-P. Sartre, Op. cit., p.690.
- (187) Cfr. J.-P. Sartre, Op. cit., p.676.
- (188) Cfr. M. Esslin, El teatro del absurdo, p. 170 y B. Dort, Théâtre réel. Essais de critique 1967-1970, p. 174.
- (189) J. Genet, Le Balcon, en Oeuv. Comp., IV, pp. 60-61.
- (190) Cfr. J. Genet, Op. cit., p. 39.
- (191) Cfr. J. Genet, Les Bonnes, en Oeuv. C., IV, p. 139.
- (192) J. Genet, Le Balcon, en Op. cit., p.44.
- (193) J. Genet, Op. cit., p. 45.
- (194) Cfr. A. Kojève, Op. cit., pp. 75-83.

- (195) G.W.F. Hegel, Fenomenología del Espíritu, pp. 126-127.
- (196) M. Esslin, El teatro del absurdo, p. 51.
- (197) Cfr. M. Esslin, Op. cit., Loc. cit.
- (198) M. Esslin, Loc. cit.
- (199) S. Beckett, En attendant Godot, p. 80.
- (200) S. Beckett, Op. cit., p. 155.
- (201) Cfr. S. Beckett, Op. cit., p. 100.
- (202) Cfr. S. Beckett, Fin de partie, pp. 15 y 112).
- (203) Cfr. G.W.F. Hegel, Op. cit., p. 128.
- (204) E. Ionesco, La Leçon, en Théâtre I, pp. 59-61.
- (205) E. Ionesco, Op. cit., p. 61.
- (206) E. Ionesco, Op. cit., p. 65.
- (207) E. Ionesco, Op. cit., pp. 69-70.
- (208) E. Ionesco, Op. cit., pp. 74-75, 78-84 y 87.
- (209) B. Vian, Les Bâtisseurs d'Empire, pp. 38 y 64.
- (210) E. Ionesco, La Leçon, en Th.I, pp. 88-89.
- (211) E. Ionesco, Op. cit., p. 91.
- (212) M-C. Depraz-McNulty, "L'Objet dans le théâtre d'Eugène Ionesco", en French Review, nº 4, 1967-68, p. 93.
- (213) E. Ionesco, Notas y Contranotas, p. 23.
- (214) Cfr. S. Benmusa, Ionesco, p. 94.
- (215) Cfr. J. Genet, Les Nègres.
- (216) J. Genet, Les Paravents, p. 196.
- (217) J. Genet, Op. cit., pp. 197-199.
- (218) J. Genet, Op. cit., p. 203.
- (219) J. Genet, Op. cit., p. 273.
- (220) Cfr. E. Ionesco, La Leçon, en Th. I, p. 91)
- (221) E. Ionesco, Op. cit., p. 92.
- (222) Cfr. E. Ionesco, Op. cit., Loc. cit.
- (223) Cfr. B. Dort, Théâtre réel. Essais de critique 1967-1970, p. 177.
- (224) M. Esslin, El teatro del absurdo, p. 171.
- (225) Cfr. J. Genet, "Comment jouer Le Balcon" en Oeuv. C., Vol. IV, p. 275.
- (226) M. Esslin, Op. cit., p. 173.
- (227) J. Genet, Le Balcon, en Oeuv. C., IV, p. 116.

- (228) Cfr. G. Durand, Les structures anthropologiques de l'imaginaire, p. 179.
- (229) G.E. Wellwarth, Teatro de protesta y paradoja, p. 50.
- (230) Cfr. J. Genet, Les Paravents, p. 193.
- (231) J. Genet, Le Balcon, en Oeuv. Com, Vol IV, p. 41.
- (232) Cfr. J. Genet, Op. cit., pp. 43-44.
- (233) J. Genet, Op. cit., pp. 49-53.
- (234) J. Genet, Op. cit., Loc. cit.
- (235) J. Genet, Op. cit., p. 58.
- (236) J. Genet, Op. cit., pp. 117-118.
- (237) Cfr. A. Adamov, "Introduction" a Théâtre III, p. 8.
- (238) Cfr. J. Genet, Le Balcon, en Op. cit., pp. 129-130.
- (239) J. Genet, Op. cit., p. 66.
- (240) Cfr. J. Genet, Op. cit., p. 117.
- (241) Cfr. J. Genet, Op. cit., pp. 120 y 133.
- (242) J. Genet, Op. cit., p. 131.
- (243) J. Genet, Op. cit., p. 132.
- (244) J. Genet, Op. cit., p. 133.
- (245) Cfr. E. Ionesco, La Leçon, en Th. I, p. 93.
- (246) Cfr. J. Genet, Le Balcon, en Op. cit., p. 123.
- (247) Cfr. M. Esslin, El teatro del absurdo, p. 178.
- (248) Cfr. J. Genet, Les Nègres, p. 165.
- (249) J. Genet, Les Nègres, p. 104.
- (250) J. Genet, Op. cit., p. 180.
- (251) Cfr. J. Genet, Op. cit., p. 55.
- (252) J. Genet, Op. cit. p. 180.
- (253) Cfr. J. Genet, Op. cit., p. 127.
- (254) Cfr. J. Genet, Op. cit., p. 27.
- (255) Cfr. J. Genet, Les Paravents, pp. 30-31,
- (256) Cfr. J. Genet, Les Nègres, pp. 54-55.
- (257) J. Genet, Les Bonnes, en Op. cit., p. 139.
- (258) Cfr. J. Genet, Les Nègres, p. 55.
- (259) Cfr. J. Genet, Op. cit., pp. 124 y 181.
- (260) Cfr. E. Ionesco, L'Homme aux valises, p. 96.
- (261) A. Adamov, La politique des restes, en Théâtre III, p. 178.
- (262) J. Genet, Les Paravents, p. 109.

- (263) Cfr. J. Genet, Les Paravents, pp. 116-117.
- (264) J. Genet, "Préliminaires", a Les Nègres, en Les Nègres, p. 10.
- (265) Cfr. A. Adamov, "Note Préliminaire" a Théâtre II, p. 13.
- (266) J. Genet, "Comment jouer Le Balcon", en Oeuv. C., IV, p. 276.
- (267) J. Genet, Les Nègres, p. 57.
- (268) J. Genet, Op. cit., p. 37.
- (269) J. Genet, Op. cit., p. 46.
- (270) J. Genet, Op. cit., p. 143.
- (271) Cfr. J. Genet, Op. cit., pp. 53, 161 y 169.
- (272) Cfr. J. Genet, Op. cit., pp. 35 y 48.
- (273) Cfr. J. Genet, Op. cit., p. 174.
- (274) Cfr. A. Artaud, Oeuv. Complètes, Les Cenci.
- (275) J. Genet, Les Paravents, p. 158.
- (276) Cfr. J. Genet, Les Paravents, pp. 142 y 177.
- (277) Cfr. J. Genet, Op. cit., pp. 51 y 75.
- (278) Cfr. J. Genet, Op. cit., p. 172.
- (279) Cfr. J. Genet, Le Balcon, en Oeuv. C., IV, pp. 42-43.
- (280) Cfr. E. Ionesco, Diario II, p. 119.
- (281) Cfr. C. Bonnefoy, Entretiens avec Eugène Ionesco, p. 46.
- (282) E. Ionesco, Victimes du devoir, en Théâtre I, p. 184.
- (283) C. Bonnefoy, Entretiens avec Eugène Ionesco, p. 150.
- (284) E. Ionesco, Tueur sans gages, en Théâtre II, p. 139.
- (285) Cfr. Coe, Les anarchistes de droite, p. 107.
- (286) Cfr. A. Adamov, "Note Préliminaire" a Théâtre II, p. 11.
- (287) Cfr. A. Adamov, La grande et la petite manoeuvre, en Théâtre I, p. 105.
- (288) A. Adamov, Op. cit., pp. 116-117.
- (289) Cfr. J. Genet, Le Balcon, en Oeuv. C., IV, p. 103.
- (290) E. Ionesco, Tueur sans gages, en Th. II, pp. 137-138.
- (291) Cfr. J. Genet, Les Paravents, pp. 39-40.
- (292) E. Ionesco, Tueur sans gages, en Th. II, pp. 138-139.
- (293) E. Ionesco, Op. cit., p. 139.
- (294) Cfr. A. Adamov, La grande et la petite manoeuvre, en Théâtre I, p. 136.

- (295) B. Dort, Théâtre réel. Essais de critique 1967-1970, p. 198.
- (296) Cfr. A. Adamov, Le Sens de la Marche, en Théâtre II.
- (297) E. Ionesco, Tueur sans gages, en Th. II, p. 153.
- (298) Cfr. E. Ionesco, Op. cit., p. 154.
- (299) E. Ionesco, Op. cit., p. 172.
- (300) Cfr. E. Ionesco, Op. cit., pp. 164-172.
- (301) A. Adamov, Le Professeur Taranne, en Th. I, p. 220.
- (302) A. Adamov, Le Professeur Taranne, en Th. I, p. 219
- (303) A. Adamov, Op. cit., pp. 227-229.
- (304) A. Adamov, Op. cit., p. 230.
- (305) A. Adamov, Op. cit., p. 236.
- (306) A. Adamov, Cfr. "Note Préliminaire" a Théâtre II, pp. 12-13.
- (307) Cfr. A. Adamov, Le Professeur Taranne, en Th. I, p. 219.
- (308) E. Ionesco, Victimes du devoir, en Th. I, p. 232.
- (309) Cfr. E. Ionesco, Diario I, p. 111.
- (310) Cfr. J. Genet, Les Paravents, pp. 265-266.
- (311) Cfr. J. Genet, Le Balcon, en Oeuv. Comp. IV, p. 118.
- (312) J. Genet, Le Balcon, en Oeuv. Comp., IV, p. 120.
- (313) J. Genet, Op. cit., p. 118.
- (314) J. Genet, Op. cit., p. 120.
- (315) Cfr. A. Adamov, M. le Modéré, en Th. IV, p. 58.
- (316) A. Adamov, M. le Modéré, en Th. IV, p. 72.
- (317) A. Adamov, La grande et la petite manoeuvre, en Th. I, p. 105.
- (318) A. Adamov, La grande et la petite manoeuvre, en Th. I, pp. 107-108.
- (319) J. Genet, Les Paravents, p. 104.
- (320) J. Genet, Les Paravents, p. 99.
- (321) J. Genet, Op. cit., p. 100.
- (322) J. Genet, Op. cit., p. 165.
- (323) Cfr. J. Genet, Haute Surveillance, en Oeuv. Com, IV, p. 203.
- (324) J. Genet, Haute Surveillance, en Oeuv. C., p. 205.
- (325) J. Genet, Op. cit., p. 203.



- (326) J. Genet, Haute Surveillance, en Oeuv. Com, Vol. IV, pp. 105-106.
- (327) J. Genet, Op. cit., p. 104.
- (328) J. Genet, Op. cit., pp. 200 y 205.
- (329) A. Adamov, La grande et la petite manoeuvre, en Th. I, p. 114.
- (330) Cfr. A. Adamov, Op. cit., p. 141.
- (331) Cfr. A. Adamov, Op. cit., pp. 115 y 129-130.
- (332) A. Adamov, Op. cit., p. 140.
- (333) E. Ionesco, Victimes du devoir, en Th. I, pp. 230-232.
- (334) E. Ionesco, Op. cit., p. 234.
- (335) Cfr. G. Bachelard, L'eau et les rêves, p. 142.
- (336) Cfr. E. Ionesco, Victimes du devoir, en Th. I, pp. 224-235.
- (337) E. Ionesco, Diario II, p. 165.
- (338) Cfr. E. Ionesco, Notas y Contranotas, p. 166.
- (339) Cfr. C. Bonnefoy, Entretiens avec Eugène Ionesco, p. 45.
- (340) Cfr. A. Adamov, "Note Préliminaire" a Théâtre II, p. 11.
- (341) E. Ionesco, Tueur sans gages, en Th. II, p. 172.
- (342) Cfr. A. Adamov, Loc. cit.
- (343) Cfr. A. Adamov, Loc. cit.
- (344) E. Ionesco, Rhinocéros, en Th. III, pp. 83-84.
- (345) Cfr. E. Ionesco, Op. cit., pp. 77-78 y 111-115.
- (346) Cfr. E. Ionesco, Op. cit., p. 89.
- (347) Cfr. E. Ionesco, Op. cit., p. 117.
- (348) Cfr. E. Ionesco, Le Maître, en Th. II, pp. 235-238.
- (349) Cfr. E. Ionesco, Op. cit., p. 241.
- (350) Cfr. E. Ionesco, Rhinocéros, en Th. III, p. 113.
- (351) A. Adamov, Ici et Maintenant, p. 173.
- (352) G. Serreau, Historia del "nouveau théâtre", p. 77.
- (353) G. Serreau, Op. cit., p. 77.
- (354) L. Goldmann, "Une pièce réaliste": Le Balcon, en Les Temps Modernes, juin 1960, cita de A. Adamov, en Ici et Maintenant, p. 173.
- (355) Cfr. A. Adamov, "Note Préliminaire" a Théâtre II, p. 15.
- (356) Cfr. A. Adamov, Loc. cit.

- (357) Cfr. A. Adamov, "Note Préliminaire" a Théâtre II, p.17.  
y en Ici et Maintenant, p. 27.
- (358) Cfr. B. Dort, Théâtre réel. Essais de critique 1967-1970,  
pp. 195-197.
- (359) J.-P. Sartre, Saint Genet, Comédien et Martyr, en Oeuv.  
Comp. de J. Genet, Vol. I, pp. 678-679.
- (360) Cfr. B. Dort, Op. cit., p. 183.
- (361) J.-P. Sartre, Saint Genet, Comédien et Martyr, en Oeuv.  
Comp. de J. Genet, Vo. I, p. 681.
- (362) J. Genet, Haute Surveillance, en Oeuv. Com., IV, p. 181.
- (363) J.-P. Sartre, Op. cit., p.682.
- (364) J. Genet, Les Nègres, p. 161.
- (365) Cfr. J. Genet, Haute Surveillance, en Oeuv. C., IV, pp.  
185-186.
- (366) Cfr. J. Genet, Op. cit., pp. 186 y 193-194.
- (367) J. Genet, Op. cit., p. 193.
- (368) J. Genet, Op. cit., pp. 196-200.
- (369) J. Genet, Les Bonnes, en Oeuv. Comp., Vol. IV, pp.141-142.
- (370) J. Genet, Haute Surveillance, en Oeuv. C., IV, pp.200 y  
207.
- (371) J. Genet, Op. cit., p. 208.
- (372) J.-P. Sartre, Op.cit., p. 682.
- (373) J. Genet, Haute Surveillance, en Oeuv. Com., IV, p. 188.
- (374) Cfr. J. Genet, Op. cit., pp. 187-188 y 207.
- (375) Cfr. J. Genet, Op. cit., pp. 187 189.
- (376) J. Genet, Op. cit., p.197.
- (377) J.-P. Sartre, Op. cit., p. 689.
- (378) J. Genet, Les Nègres, p. 26.
- (379) J. Genet, Les Nègres, p. 29.
- (380) Cfr. J. Genet, Op. cit., pp. 81, 85 y 178.
- (381) Cfr. B. Dort, Théâtre réel. Essais de critique 1967-1970,  
pp. 178-179.
- (382) Cfr. J. Genet, Les Paravents, p. 273.
- (383) M. Esslin, El teatro del absurdo, p. 165.
- (384) Cfr. J. Genet, Le Balcon, en Oeuv. Comp., Vol. IV, p. 130.

- (385) J. Genet, Haute Surveillance, en Oeuv. Comp., Vol. IV, p. 213.
- (386) Cfr. A. Adamov, Le sens de la marche, en Théâtre II.
- (387) Cfr. M. Esslin, El teatro del absurdo, p. 165.
- (388) Cfr. J. Genet, "Avertissement" a Le Balcon, Oeuv. Comp., Vol. IV, p. 35.
- (389) J. Genet, Lettres à Roger Blin, en Oeuv. Com, IV, p.225.
- (390) Cfr. J. Genet, Les Paravents, pp. 151 y 162.

## 2.- LAS RELACIONES FAMILIARES.

### A.- RELACION MARIDO - MUJER.

Una vez establecidos los principios del comportamiento entre el Amo y el Esclavo, según la teoría hegeliana, puesto que, para Hegel, "el Amo no es sólo el Amo de un Esclavo" (1), sino que es también el miembro de una Familia y un miembro de la "polis" -ciudadano-, a la vez que Amo -a la vez que mantiene una dialéctica con el Esclavo- entra en relación directa con dos planos distintos, de intereses contrapuestos y de leyes que se contradicen: el plano familiar con su Ley divina y el plano del Estado con su ley humana; en otras palabras: el plano de la Particularidad y el plano de la Universalidad. Por otra parte, "el Amo" (que en el mundo pagano era siempre el Hombre) mantiene, simultáneamente y dentro de la Ley divina, una triple relación: la relación Marido-Mujer, la relación Padre-Hijo y la relación Hermano-Hermana. (2).

Hablamos del "mundo pagano" y de la "polis", porque dentro de los tres Estados considerados por Hegel en el plano histórico (el Estado pagano, el cristiano y el Idealismo alemán nacido en el seno del Imperialismo napoleónico) solamente en el pagano -en el antiguo mundo griego-, según el filósofo alemán, sería posible la Tragedia (3).

Así pues, en la Familia, situada en el mundo ético, convergen dos potencias (éticas): la Ley humana y la Ley divina. Ahora bien, lo ético es lo en sí universal, es decir, cada miembro de la familia debe ver en el otro a la familia en su totalidad, puesto que, según Hegel, "la relación ética entre los miembros de la familia no es la relación de la sensibilidad ni el comportamiento de amor" (4). En otras palabras, si bien la familia pertenece al reino subterráneo, a la Ley divina, el comportamiento del individuo ha de ser universal.

Por otra parte, el Amo, por su ser, está enmarcado dentro de la Familia y, por su acción, ni es revolucionario (puesto que es ciudadano del orden establecido) ni es trabajador. Es decir, ni niega el Estado, en cuanto que es "leal", ni niega la Naturaleza dada, en cuanto que es "ocioso". Su acción, por consiguiente, no va contra lo Universal, sino contra lo Particular. Por esto constituye un crimen:

"en el seno de la Sociedad pagana, la acción (negatriz) es necesariamente criminal; es por tanto esta Sociedad (este Estado) la que es criminal (Schuld), y su Schicksal, su Destino (Venganza de la Familia) será su ruina. El mundo pagano de los Amos es un mundo trágico" (5)

Dentro de la ley pagana o bien se actúa de manera universal (en favor del Estado) o de manera particular (en favor de la Familia). Las dos acciones no son conciliables. Hay dos niveles o dos planos de acción, como hay dos planos de existencia, y ambos planos permanecen en conflicto y en conflicto trágico:

"La acción del Amo pagano, ya sea en el plano de la ley divina ya en el de la ley humana, es siempre criminal. Puesto que no puede actuar sino en un solo plano (a la vez) y el otro le parece entonces sin valor; lo niega pues al actuar, lo que constituye un crimen. Ahí radica la tragedia. El conflicto trágico no es un conflicto entre el Deber y la Pasión, o entre dos Deberes. Es el conflicto entre dos planos de existencia, de los cuales uno es considerado sin valor por el que actúa, pero no por los otros. El agente, el actor trágico, no tendrá conciencia de haber actuado como criminal; castigado, tendrá la impresión de sufrir un "destino" absolutamente injustificable, pero que admite sin rebelarse, "sin tratar de comprender" (6).

El "Amo" en el mundo antiguo, sólo es tal "Amo" enmarcado dentro del Estado, fuera del cual es nada. La acción del Estado (y del Amo) es criminal: destruye la individualidad. Este es el "Destino" del Individuo antiguo, destino que lleva en su raíz la ruina de aquella Sociedad -en cuanto que el Individuo es la base de la misma-. Pero simultáneamente existe otra con-

tradición en el interior del mundo pagano: la separación de los sexos, la oposición Hombre-Mujer. De esta manera, según Hegel,

"cuando hay lucha entre lo Universal y lo Particular, el Ciudadano y la Mujer, la Ley humana y la Ley divina, el Estado y la Familia, el Estado, al destruir lo Particular, destruye su propia Base (Wurzel) y se destruye entonces a sí mismo; y si lo Particular triunfa, el Estado es también destruido por esa actividad criminal" (7).

Es decir, la acción de un mundo pagano es siempre criminal, porque o bien lo Universal atenta contra lo Particular o bien lo Particular atenta contra lo Universal sin conciliación posible; por esto esta acción, además de criminal, es también trágica: los dos planos de acción y de existencia conducen siempre al mismo fatal desenlace.

El "reconocimiento" que, según Hegel, existe en la relación Marido-Mujer no puede ser "humano", en cuanto que se trata de un reconocimiento mutuo "natural", perteneciente al orden de lo "cosificado", ya que está basado en la sexualidad (dentro del plano "animal"). En efecto, esta relación -en cuanto que se refiere a un mutuo reconocimiento natural y no ético-

"...es siempre solamente la representación y la imagen del espíritu, no el espíritu real mismo. Pero la representación o la imagen tiene su realidad en un otro que no es ella; por tanto, esta relación tiene su realidad, no en ella misma sino en el hijo, en un otro cuyo devenir es la dicha relación y donde ella misma desaparece" (8).

Este fenómeno es calificado por Hegel, como "cambio de generaciones que se desplazan unas a otras" (9).

En la relación Marido-Mujer, por consiguiente, la "realización" humana existe únicamente gracias a la educación del Hijo,

pero, paradójicamente, en esa misma formación del Hijo "desaparece" (por medio del desplazamiento de generaciones) la primera relación ( Hombre-Mujer ) y, por lo tanto, todo posible "reconocimiento" humano dentro de la misma.

El Hijo constituye, pues, la conditio sine qua non de la posibilidad de un reconocimiento humano, pero a la vez será, si existe, el principio de destrucción de aquella relación que le diera el ser. El Padre -para establecer una relación "humana" con su Cónyuge- necesita del Hijo y el Hijo se ve empujado por un poder superior, inevitable, a actuar en contra de su Padre (la relación Padre-Hijo será también trágica).

Por consiguiente, en la relación Marido-Mujer, según la concepción hegeliana, hay dos principios básicos para el estudio del comportamiento de los cónyuges, en el teatro nuevo.

En primer lugar, si esta relación tiene su realidad "no en ella misma sino en el hijo", mientras el hijo no sea una realidad, tampoco lo será la relación Marido-Mujer, la cual existiría, en todo caso, como imagen, nunca como realidad. Luego hay una dependencia "real" de la existencia de esta relación respecto de la existencia del hijo. Esto supuesto, podremos explicarnos aquel sentimiento de frustración existente en los cónyuges del nuevo teatro, al verse privados de la descendencia, sentimiento que, una vez experimentado por los "posibles" progenitores, provoca en ellos, por reacción psicológica, una especie de aversión hacia todo lo concerniente a la procreación. Esta aversión se pone de manifiesto particularmente en los cónyuges beckettianos (como los Rooney, Winnie y Willie, etc.) pero también existe en los otros cónyuges del teatro nuevo.

En segundo lugar, si el "cambio de generaciones" existe porque "se desplazan unas a otras" y si en el devenir mismo del hijo "desaparece" aquella relación, desaparecerá también el reconocimiento de la misma y, por lo tanto, su humanidad y su

"señorío". En otras palabras, el devenir del hijo, que era necesario para el "reconocimiento" de los padres, por un movimiento dialéctico, supondrá que el padre no pueda ya ser "Amo". Así se explica que los padres, en el teatro nuevo, estén constantemente enfrentados a sus hijos, maldiciéndolos, odiándolos, maltratándolos.

Por otra parte, si la característica de la vida conyugal debiera ser la "unión", parece que ésta presupone una comprensión recíproca y un mutuo darse el uno al otro. Sin embargo, de hecho, lo que encontramos entre ellos es todo lo contrario: en lugar de comprensión la incomprensión y en vez de la entrega el avasallamiento, como nos indica Francisco J. Hernández:

"En el terreno de las relaciones entre cónyuges aparecen los mismos obstáculos: la incomprensión y el dominio del uno sobre el otro" (10).

Efectivamente, éstos son los dos elementos característicos de la situación en que viven estos cónyuges. Tanto si se trata de parejas de viejos -"reliquias supervivientes de un pasado dominado por una profunda insatisfacción", como dice Francisco J. Hernández (11)- como si se trata de parejas más jóvenes, la falta de unión y de comprensión entre ellos es constante. Pero lo que queremos aquí destacar es que entre aquellos dos obstáculos existe una relación de causa-efecto, desde el momento en que es precisamente la incomprensión (la falta de "reconocimiento") y, por consiguiente, la falta de afirmación de sí mismo, lo que provoca las ansias de dominio (la necesidad de la certeza de sí mismo). Francisco J. Hernández lo resume en estas palabras:

"...de ella (de la falta de identidad) surge el deseo de hacer prevalecer el propio punto de vista" (11).

J. M<sup>a</sup>. Aresté lo expone en términos parecidos:



"La incomunicación no es que aíste a cada uno en un mundo independiente, sino que a través de éste se llega a un estado de incomprensión por parte de uno hacia el otro. De la incomprensión, o del deseo de comprender al otro, nace un estado de certeza para uno que no es más que la conciencia de dominar al otro" (12).

Una constante que observamos en la relación Marido-Mujer, dentro del teatro nuevo, es que suele ser la Ley divina, la Particularidad, personificada en la Mujer, la que, al final del juego dialéctico, acaba prevaleciendo sobre la Ley humana, la Universalidad, encarnada en el Marido. Incluso en aquellas obras en las que a primera vista (como en Les Chaises y en La Leçon) pudiera parecer que es la Mujer la que se deja arrastrar hasta la muerte por el Hombre, como afirma J.M<sup>a</sup>. Aresté (13) creemos que quien inicia realmente el "juego" que arrastra al otro hasta el crimen es siempre la Mujer.

En efecto, en Les Chaises aparece La Vieja totalmente sincera en sus primeras palabras: no puede habituarse, a pesar de los años, a aquella isla ni a aquella casa con agua por los cuatro costados que le produce vértigo; confiesa la "profunda insatisfacción" de su pasado:

"LA VIEILLE: (..) Tu aurais pû être Président chef, Roi chef, ou même Docteur chef, Maréchal chef, si tu avais voulu, si tu avais eu un peu d'ambition dans la vie..." (14).

La amargura de la insatisfacción, de la decepción y del fracaso que ha encontrado en su larga vida al lado del Viejo se deja traslucir en el uso que hace La Vieja de este "conditionnel passé", tiempo que refleja lo imposible en el pasado, lo irreparable, lo que ya no se puede conseguir desde el presente, como indica Donnard:

"le conditionnel passé, temps impitoyable, interdit l'espoir et traduit l'insatisfaction profonde" (15).

Con su reproche, La Vieja ha conseguido lo que se proponía: avergonzar y anonadar al Marido por no haber sabido ser, en su vida, todo lo fuerte, lo luchador, lo "hombre" que debiera haber sido. Seguidamente recurre al mismo procedimiento que seguirán otras mujeres: sustituir el papel de "mujer" por el de "madre". Como consecuencia el Hombre de Marido se convierte en Hijo -niño-.

"LA VIEILLE (elle caresse le Vieux comme on caresse un enfant): Mon petit chou, mon mignon... (16).

Cuando la Mujer, en su lucha para avasallar al Marido, no puede utilizar toda la fuerza del sexo, recurre a la atracción materna: los halagos y las caricias maternas se intensifican a partir de ese momento:

"LA VIEILLE: Fais semblant comme l'autre jour. (...)  
Alors, imite le mois de février. (...)  
(riant, applaudissant) C'est ça. Merci, merci, tu es mignon comme tout, mon chou (Elle l'embrasse.)  
Oh! tu es très doué..." (17).

Una vez que La Vieja ha conseguido hacerle olvidar su situación presente, por medio de la narración de la historia "Alors on a ri...", en contra de la voluntad del Viejo, éste acaba por comportarse como un auténtico bebé:

"LE VIEUX (sanglotant, la bouche largement ouverte comme un bébé): Je suis un orphelin... orpheli.  
(...) (sanglots): Hi, hi, hi! Ma maman! Où est ma maman. J'ai plus de maman.  
LA VIEILLE: Je suis ta femme, c'est moi ta maman maintenant" (18).

La Vieja, efectivamente, lo mece y le canta como no lo haría mejor una madre con su niño. A continuación, ella misma que previamente había intentado tranquilizarlo pidiéndole que "es-

cenificara" ciertas historias, le habla ahora por el mismo motivo de unos presuntos invitados -y ésta es la primera vez que aparece esta noticia en la obra-, invitados que deben llegar aquella misma tarde y que ciertamente no van a llegar, aunque los dos Viejos "escenifiquen" su llegada maravillosamente.

El dominio que La Vieja ejerce sobre El Viejo es ostensible en los primeros momentos. Pero, además, queremos destacar el hecho de que sea precisamente ella, la Mujer, quien invente la historia de los invitados, la cual constituye la base de toda la obra:

- "LA VIEILLE: (...) Voyons, calme-toi, ne te mets pas dans cet état... tu as d'énormes qualités, mon petit Maréchal... essuie tes larmes, ils doivent venir ce soir, les invités, il ne faut pas qu'ils te voient ainsi... tout n'est pas brisé, tout n'est pas perdu, tu leur dira tout, tu expliqueras, tu as un message... (...) il faut lutter pour ton message.
- LE VIEUX: J'ai un message, tu dis vrai, je lutte, une mission, j'ai quelque chose dans le ventre, un message à communiquer à l'humanité, à l'humanité... (...)
- C'est vrai, ça c'est vrai.
- LA VIEILLE (elle mouche le Vieux, essuie ses larmes): C'est ça... tu es un homme, un soldat, un Maréchal des logis...
- LE VIEUX (il a quitté les genoux de la Vieille et se promène, à petits pas, agité): Je ne suis pas comme les autres, j'ai un idéal dans la vie. Je suis peut-être doué, comme tu dis..." (19).

El Viejo ha sido llevado al terreno de La Vieja y ha sido ganado por su juego. Luego irán llegando, para ellos, los invitados y la repoblación de sillas -y del vacío- hará su aparición en la escena a una velocidad de vértigo que los va a conducir hasta la Muerte. La "historia" de las sillas y de los invitados no ha sido más que una de aquellas "historias" que La Vieja obligaba a "escenificar" al Viejo y en la que lo Particular ha destruido lo Universal, mientras, en trágica correspondencia, lo Universal ha sido arrastrado hasta la misma destrucción por lo Particular. Es cierto que La Vieja, al final,

se ha dejado arrastrar por el juego del Viejo, pero no deja de ser un juego iniciado e impuesto por La Vieja.

En La Leçon -aunque aquí no se trate de una pareja de cónyuges- la figura joven de la Mujer aparece dotada de la otra fuerza que utiliza Ella contra el posible "dominio" del Hombre: el sexo. No decimos que aquí el juego por parte de La Alumna sea intencionado como en la obra precedente, pero es cierto que El Profesor experimenta y sufre la atracción sexual hacia La Alumna, que ésta despierta por sus atractivos de Mujer, como ya indicamos anteriormente.

En esta obra, a la vez que La Alumna experimenta en su persona el dominio del Profesor, ha sido el propio Profesor el que ha perdido su control y su dominio -el "equilibrio calmo" que constituye la primera característica del Mundo pagano y del Mundo hegeliano, según Kojève (20)-. En cierto sentido, ha sido El Profesor el realmente "dominado"; frente a La Alumna, en cambio, no ha existido un auténtico dominio o "señorío", por lo menos en sentido hegeliano, en cuanto que ha habido verdadera resistencia y oposición por parte de La Alumna, a la vez que ha sido destruida por la lucha. El Esclavo hegeliano no se resiste, se entrega voluntariamente, como vimos anteriormente, porque sabe que éste es su papel.

Una y otra, La Vieja de Les Chaises y La Alumna de La Leçon, aunque por caminos distintos, han conducido a sus respectivos hombres a un mismo resultado: han desenraizado al Hombre de su terreno, de la Universalidad, para transplantarlo al de la Mujer, al de la Particularidad. Ahí está el crimen para Hegel. En el teatro nuevo, como en el mundo pagano de los "Amos", "la mujer es la realización concreta del crimen" (21).

El Profesor se vio arrastrado al crimen, por el mismo procedimiento que lo fuera Jacques. La atracción sexual que siente éste ante la narración de fondo erótico que le hace Roberte II

es la que hace claudicar a Jacques de su empeño. Primero fue la Hermana la que lo llevó a la claudicación ante el credo familiar, utilizando la "debilidad" del Hermano ante el hecho de saberse "cro-no-me-tra-ble". Luego, Roberte II inicia el juego de la misma manera que lo hiciera La Vieja con El Viejo en Les Chaises: ofrecerse como mediadora de la "liberación" del Hombre. La Vieja le pide que realice aquellas escenificaciones para "liberarlo", para distraerlo del "ennui" (22).

Cuando Jacques confiesa a Roberte II sus ansias de liberarse de "la Familia", afirma ella -la Mujer- conocer todas las salidas:

"JACQUES: (...) Et comment sortir? Ils ont bouché les portes, les fenêtres avec du rien, ils ont enlevé les escaliers... On ne part plus par le grenier, par en haut plus moyen... pourtant, m'a-t-on dit, ils ont laissé un peu partout des trappes... Si je les découvrais... Je veux absolument m'en aller. Si on ne peut pas passer par le grenier, il reste la cave... oui, la cave... Il vaut mieux passer par en bas que d'être là. Tout est préférable à ma situation actuelle. Même une nouvelle.

ROBERTE II: Oh oui, la cave... Je connais toutes les trappes.

La reacción de Jacques no se hace esperar:

"JACQUES: Nous pourrions nous entendre" (23).

Sin embargo, no es una liberación lo que Roberte II va a proporcionar a Jacques, sino una esclavitud idéntica a aquella de la que él intentaba liberarse: la de la Familia. El procedimiento es -como para La Vieja de Les Chaises- una "escenificación": la narración de la ciudad de fuego del Sahara y el galopar trepidante del caballo que hacen que Jacques se vea devorado de sed y llevado, al final de la obra, hasta los brazos de Roberte II:

"JACQUES: J'ai la gorge sèche, ça m'a donné soif... De l'eau, de l'eau. Ah! comme il flambait, l'étalon... que c'était beau... quelle flamme... ah! (épuisé) j'ai soif...

ROBERTE II: Viens... ne crains rien... Je suis humide.. J'ai un collier de boue, mes seins fondent, mon bassin est mou, j'ai de l'eau dans mes crevasses. Je m'enlise. Mon vrai nom est Elise. Dans mon ventre il y a des étangs, des marécages... J'ai une maison d'argile. J'ai toujours frais.. (...) Sous des couvertures trempées on fait l'amour... on y gonfle de bonheur! Je t'enlace de mes bras comme des couleuvres; de mes cuisses molles. Tu t'enfonces et tu fonds... dans mes cheveux qui pleuvent, pleuvent. Ma bouche dégoule, dégoulent mes jambes, mes épaules nues dégoulent, mes cheveux dégoulent, tout dégoule, coule, tout dégoule, le diel dégoule, les étoiles coulent, dégoulent, goulent...

JACQUES (extasié): Cha-a-armant!"(24).

En Jacques ou la soumission ha sido la atracción sexual, en Les Chaises fueron los halagos y las caricias maternas de La Vieja pero, tanto en uno como en otro caso, la Mujer se ha servido de "las historias", de las narraciones y escenificaciones o, lo que es lo mismo, de la "literatura", para atraer al Hombre; es el mismo procedimiento que el de La Leçon, en donde La Alumna acude a recibir la lección de "filología". Según La Criada es "la filología" la que conduce al crimen. Pero en las tres obras ionesquianas que comentamos es la mujer -La Vieja, La Alumna y Roberte II- las que, por el camino de la filología, conducen al Hombre -al Amo- hasta el crimen: la destrucción del Hombre libre, la negación de la Ley humana, en él representada, por la Ley divina, la cual unas veces queda aprisionada en su propio juego como en La Leçon, otras impera sobre los despojos de aquella como en Jacques ou la soumission y otras, finalmente, como en Les Chaises, decide arrojarla con ella al abismo de la nada para experimentar la misma aniquilación.

En todas las parejas de cónyuges del teatro nuevo encontramos la misma situación: el Hombre -el destinado a ser "Amo"- no puede ejercer su "señorío" frente a la Mujer, porque lo único que ésta puede ofrecerle permanece en el campo del sexo y, por

lo tanto, de lo "cosificado". Por su parte, la Mujer es consciente de esta situación: por este motivo, ella trata, por un lado, de ejercer su dominio sobre el hombre erigiéndose ella en el verdadero "Amo", entablándose una lucha entre la Ley divina y la Ley humana, lo Particular y lo Universal; por otro lado, la mujer evitará por todos los medios que el hombre encuentre su reconocimiento en el hijo.

Hay un momento en que el hombre experimenta una debilidad hacia la mujer: echa de menos su compañía, incluso su protección, como le ocurría al Mutilado de La grande et la petite manoeuvre:

"LE MUTILE (sobre).- Je ne pensais pas à une femme. S'il y avait eu une femme à laquelle j'aurais pu penser, ce ne serait peut-être pas arrivé..." (25).

Estas palabras constituyen la réplica del Mutilado a Erna: no es que fuese víctima del accidente por estar pensando en una mujer, sino todo lo contrario: si en su vida hubiese existido una mujer, muy posiblemente su suerte hubiese sido distinta. Es la misma confesión que nos hace un personaje beckettiano: el narrador de Têtes mortes:

"une bonne épouse aidant je serais peut-être quelqu'un à l'heure qu'il est" (26).

Cuando el hombre no experimenta esa "carencia" respecto de la mujer, por vivir -o mal vivir- con ella, no puede encontrar en ella el "reconocimiento humano" que precisa, como hemos indicado. La mujer, por su parte, no podría llegar a la afirmación de su identidad más que a través de la maternidad -ya que el "Amo" no puede reconocerla a ella-, por medio del "reconocimiento" del hijo, pero esto supondría provocar el "desplazamiento generacional". Es decir, para no renunciar a la propia

supervivencia, tiene que aceptar la "frustración" de su maternidad. Por consiguiente, la mujer no puede ser "reconocida", en el sentido hegeliano, ni como mujer -cónyuge- ni como madre.

Ahora bien, en su relación dialéctica con el Marido, asistimos a una serie de mutaciones, de oscilaciones, de vaivenes, en los que a un aumento de dominio por parte de uno de los dos personajes corresponde lógicamente una disminución por parte del otro (27), aunque al final suele ser la Ley divina -la Mujer- la que sale vencedora de la lucha.

La falta de entendimiento y la desunión entre Madeleine y Amédée son bien patentes: desde el mismo día de la boda se han sentido "separados" el uno del otro. El, viviendo en la "maison de verre, de lumière...", Ella, en la "maison de fer, maison de nuit". El cariño de Amédée no es compartido, el acto de amor se convierte en una violación y las voces alegres de los hijos que oía Bérenger se convierten en reptiles y animales repugnantes, símbolos de la impotencia, para Madeleine:

"MADELEINE II: N'approche pas. Ne me touche pas. Tu piques, piques, piques. Tu me fais ma-al!... (...)  
(entre plainte et cris): Aaah! Aaah! Aaah!  
AMEDEE II: Madeleine (...) Reveille-toi... le soleil inonde la chambre... Lumière de gloire... Chaleur douce!..  
MADELEINE II:... nuit, pluie, boue!... le froid! je grelotte... noir...noir... noir! (...)  
AMEDEE II:... La vallée verte où fleurissent les lys... (...)  
MADELEINE II: Sombre vallée, humide, marécages, on s'enlise, on se noie... au secours, j'étouffe, au secours!...(...) Tu fais m-a-al! Ne déchires pas mes ténèbres! Sadi-ique! Sa-di-i-que!  
AMEDEE II: Madeleine, chère...  
MADELEINE II: Misé-able Amédée!  
AMEDEE II: Voix d'enfants!... voix de sources, voix de printemps!  
MADELEINE II: Non, non, des crapauds, des serpents! (...)  
Je ne veux pas, je ne veux pas... j'ai peur! Aaah! "  
(28)



La resistencia de Madeleine nos recuerda la de La Alumna frente al Profesor y las imágenes cargadas de erotismo del pasaje anterior no pueden disimular su parentesco con las imágenes de la descripción de Roberte II en el día de sus bodas con Jacques.

La incompatibilidad de caracteres entre Madeleine y Amédée no existió únicamente en la noche de bodas -como aparece en la escena retrospectiva-, sino que se prolongó a lo largo de su vida conyugal. Después, al cabo de los años, la oposición se ha incrementado, al mismo ritmo que el crecimiento del cadáver:

"AMEDEE: Sais-tu, Madeleine, si nous nous aimions en vérité, si nous nous aimions, tout cela n'aurait aucune importance. (Joignant les mains) Aimons-nous, Madeleine, je t'en supplie. Tu sais, l'amour arrange tout, il change la vie (...)  
MADELEINE: Laisse-moi, donc! (...)  
Ne dis pas de sottises. Ce n'est pas l'amour qui va nous débarrasser de ce cadavre (...) Ce n'est pas l'amour qui peut débarrasser les gens des soucis de l'existence!" (29).

Algo se ha interpuesto entre los dos que hará que el único "reconocimiento" existente entre ellos sea el de un rotundo fracaso: el único fruto de aquella unión será el cadáver y su mundo; el mundo de putrefacción creciente del que brotan los champiñones y del que se nutre el desarrollo desbordante del cadáver. Madeleine parece estar de acuerdo con Hegel: para éste, la relación entre Marido y Mujer, como vimos, "no es la relación de la sensibilidad ni el comportamiento de amor"(30), para Madeleine, la solución tampoco está en el sentimiento: ni en el amor ni en el odio. El problema -el cadáver- desborda su existencia. A los requerimientos amorosos de Bérenger, Madeleine responde de manera displicente:

"MADELEINE: (...) Qu'est-ce que c'est que cette histoire d'amour! Des sottises! (...) (Elle montre le cadavre.) C'est lui tout cela. C'est son monde, pas le nôtre."  
(31)

Sin embargo, lo realmente importante en esta obra -Ionesco lo ha dicho- es el cadáver y su significado: la culpabilidad. Ante ese sentimiento de culpabilidad, la humanidad entera, en dos mitades frente a frente, enzarzadas en mutuos y permanentes reproches, sin poder entenderse pero sin poder tampoco separarse. Así lo decía Ionesco a C. Bonnefoy:

"Ce qui est essentiel pour moi, ce qui donne son explication à la pièce, c'est le cadavre. Tout le reste n'est qu'histoire autour, même si elle est significative de quelque chose. Le cadavre, c'est pour moi la faute, le péché originel. Le cadavre qui grandit, c'est le temps (...)  
Le couple, c'est le monde lui-même, c'est l'homme et la femme, c'est Adam et Eve, ce sont les deux moitiés de l'humanité qui s'aiment, qui se retrouvent, qui n'en peuvent plus de s'aimer; qui, malgré tout, ne peuvent pas ne pas s'aimer, qui ne peuvent être l'un sans l'autre."  
(32)

Queremos, no obstante, señalar que, de acuerdo con nuestra interpretación, ese sentimiento de culpabilidad no procede de una falta cualquiera sino que es una "culpabilidad ante el fracaso". Así lo ve también P. Vernois, cuando habla de esta obra:

"C'est encore du couple et de son drame confondu avec celui de sa culpabilité devant l'échec qu'il est question dans *Amédée* ou comment s'en débarrasser" (33).

Esta sensación de "fracaso" arranca de la Mujer. Ella, sin embargo, trata de afirmar su personalidad achacando al marido toda la culpa: la falta de "hombres", de que acusaba La Vieja a su marido en *Les Chaises*, se reproduce en las acusaciones de Madeleine a Amédée: de ahí proceden, para ella, todos sus males:

Madeleine: Quel mauvais caractère! Quel homme impossible! (...) Au moins, si tu avais une qualité quelconque. Tu vois bien où nous en sommes, où tu m'as amenée...  
Amédée: Des reproches, toujours des reproches. Ce qui est fait est fait, inutiles les remords...

MADELEINE: Facile à dire! Il est facile de se débarrasser de sa culpabilité (...)

AMEDEE: Je n'ai plus aucune force, aucune volonté.

MADELEINE: Au moment décisif, l'énergie te fait toujours défaut, ta volonté t'abandonne.

(..) Je te répète que c'est ta faute. Je te le répéterai jusqu'à ce que cela entre dans ta tête (..) Tu aurais dû déclarer son décès à temps. Ou alors te débarrasser du cadavre plus tôt (..) Tu ne sais jamais où tu mets tes affaires (..) Tu entreprends toujours un tas de choses que tu n'achèves jamais. Tu abandonnes tes projets. Tu lâches tout (..) C'est ton manque d'initiative qui est cause de tout (..) (34).

Mientras tanto, Amédée aguanta el chaparrón de acusaciones y de reproches, avergonzado, hundido en el diván, visiblemente agotado, sin atreverse a replicar. Si no fuese por el cadáver vivirían tranquilos, no se sentirían culpables ante los demás y en su casa reinaría la alegría, como dice Madeleine (35).

Cuando Bérenger consigue evadirse, Madeleine experimenta la necesidad de su compañía, pero ella no huye de la casa. La mujer suele permanecer fiel a la Ley divina. Ionesco lo reconoce así ante C. Abastado:

"Dans Amédée, le mari fuit, il s'évade, mais elle reste fidèle à son poste (..) L'homme de temps à autre s'échappe ou essaie de s'échapper mais pas la femme..." (36).

La única pareja de cónyuges de Genet, aparece en Les Paravents: son Saïd y Leïla. La pareja perfecta en la miseria; el uno para el otro, como decía La Madre a Saïd. Leïla, la más fea del país vecino y de todos los países colindantes, él, el más pobre entre los pobres:

SAID (grave): Qu'est-ce qu'elle a fait pour m'épouser?

LA MERE: Autant que toi: elle reste pour compte parce qu'elle est laide. Toi, parce que tu es pauvre. Il lui faut un mari. A toi, une femme. Elle et toi vous prenez ce qui vous reste: vous vous prenez" (37).

Saïd experimentará la necesidad de la protección de Leïla:

"SAID: (...) tu peux me guider puisque tu es invisible et lointaine, derrière des murs épais... Et blancs... et lisses... Et inaccessibles... Lointaine, invisible et inaccessible tu pouvais me guider (...)" (38).

Ella lo acompaña hasta la cárcel, y es normal puesto que es "su sombra" y "su desgracia", como dice Saïd, pero de ella sale también la única luz que le llega hasta su celda (39). En su caminar, es nuevamente ella la que indica el camino hacia su verdadera morada:

"LEILA: (...) je veux (...) que tu cesses de regarder en arrière. Je veux que tu me conduises sans broncher au pays de l'ombre et du monstre. Je veux que tu t'enfonces dans le chagrin sans retour. Je veux -c'est ma laideur gagnée minute par minute qui parle- que tu sois sans espoir. Je veux que tu choisisses le mal et toujours le mal. Je veux que tu ne connaisses que la haine et jamais l'amour" (40).

La mansión del personaje genetiano es la casa del mal y ésta es también la mansión de la Ley divina en Les Paravents. Leïla lo contagiará de su fealdad y lo retendrá en el mal. La aparición de Saïd entre los muertos, al final de la obra, no es más que eso: una "aparición": un producto de la fiebre alta de Ommou. Kadidja anuncia a La Madre que ni Leïla ni Saïd regresarán de su mundo. Saïd y Leïla constituyen "la reserva" de la basura que el pueblo árabe debe guardar, según Ommou; ellos son su himno y su bandera o una canción pero, como decía El Guardia, la canción que suena en la tripa de un condenado a muerte (41).

En el caso de los cónyuges beckettianos, suele ser la Mujer la que desempeña el papel más importante: al lado de Winnie, Willie no es más que una sombra ridícula y un pretexto para su

conversación consigo misma. Monsieur Rooney, ciego, es conducido por Mme. Rooney:

"MONSIEUR ROONEY.- (...) Vas-tu pouvoir me guider? (Un temps.) On va tomber dans le fossé.  
(...)

MADAME ROONEY.- (...) tu n'as qu'à bien t'accrocher à moi et tout ira bien" (42).

Al lado de Mme. Rooney, el marido se percata de su impotencia para seguir trabajando. Pedirá la jubilación y, desde ahora, no tendrá más que una ilusión:

"MONSIEUR ROONEY.- (...) Rester à la maison, sur les débris de mon cul, à compter les heures - jusqu'au prochain repas (Un temps.) Je revis, rien qu'à y penser" (43).

El Viejo Rooney propone a su mujer que, al andar, ella camine de cara y él andará de espaldas: así formarán la pareja ideal. Uno necesita del otro, pero ha sido siempre él el más necesitado:

"MONSIEUR ROONEY.- (...) Le jour où tu as fait ma connaissance j'aurais dû être au lit. Le jour où tu m'as demandé en mariage les médecins me condamnaient (...) La nuit où tu m'as épousé on m'a emporté sur une civière (...)." (44)

Aquí es él el narrador de la historia, pero es ella la que lo guía y lo conduce a casa, cogido de su cintura, mientras él sueña, en vano, en otras carreteras, en otros países, en otra casa (45).

Entre los cónyuges ionesquianos Madeleine y Choubert se produce, a lo largo de la obra, una separación cada vez más acusada. El Policía se interpone entre ambos desde el comienzo.

El provoca el "descenso" de Choubert a un mundo subterráneo alejado de la realidad de Madeleine; este descenso constituye para Choubert un regreso al mundo de su infancia, lo cual lleva consigo una diferencia de edad tan notable entre la suya y la de Madeleine que ésta se transforma automáticamente en la madre y él en el hijo. La presencia de un tercero -El Policía- provoca en Madeleine un sentimiento de admiración hacia él. La disminución que sufre Choubert ante la autoridad del Policía constituye un incremento de la autoridad y de la fuerza de éste ante aquél y, por consiguiente, ante Madeleine:

MADELEINE: (impressionnée, mélange de crainte et d'admiration, par le geste et l'autorité du Policier, à Choubert) Le Monsieur te demande si tu l'entends? Réponds, voyons" (46).

Acto seguido, Madeleine completamente cambiada, "tierna y melodiosa... sonriente, erótica", nos recuerda la imagen de Roberte II cuando trataba de seducir a Jacques. No obstante, hay una diferencia importante: aquí la Mujer adopta esta actitud ante la presencia del tercero y lo que intenta, más que atraer hacia sí a su marido, es atraerlo hacia el lodo del fondo. Choubert, en efecto, siente el mismo miedo que sintiera la mujer de Amédée, cuando como aquélla se ve deslizarse y hundirse en el barro. La voz del Policía es el eco de la voz de Madeleine, pero acaba por suplantarla y reemplazarla. Madeleine envejece de repente ante Choubert, como envejece el amor y aparece el marido caído en el barro y en la noche. Por unos momentos, las palabras de Choubert nos recuerdan las de Amédée:

"CHOUBERT: (...) l'amour est toujours jeune, l'amour ne meurt jamais (...) je t'achèterai une robe neuve, des bijoux, des primevères. Ton visage retrouvera sa fraîcheur, je veux, je t'aime, je veux, je t'en supplie, quand on aime on ne vieillit pas. Je t'aime, rajeunis, jette ton masque, regarde-moi dans les yeux ..." (47).

Pero, aquella transformación no es una apariencia, es una realidad. En su caída, se ha caído también el amor y la juventud (48). También para esta pareja, como para la Madeleine de Amédée, el amor pertenece al mundo del cadáver.

Partiendo de la falta de hombría y de autoridad de Choubert, éste se quedó empequeñecido ante los ojos de Madeleine, la cual se convierte en su madre, al hablarle con las mismas palabras con que le hablara ésta hace años. El Policía se transforma, a la vez, en el padre de Choubert, a quien éste debía perdonar una serie de faltas, deponiendo su desprecio y sus deseos de vengar a su madre. El odio que Choubert niño sintiera por su padre, bien pronto nos revela la separación existente entre sus progenitores.

La separación existente entre Choubert y Madeleine, por medio de los "complejos" de Choubert, nos ha descubierto otra separación entre cónyuges: la de los padres de Choubert.(49)

Simultáneamente con el regreso de Choubert a su infancia, en cuyo proceso se nos presenta cada vez más niño -al principio nos dice que tiene ocho años, luego echa de menos sus juguetes, más adelante aparece como un bebé de dos años-, aparecen dos características comunes con la pareja ionesquiense Madeleine-Amédée: la falta de hombría en el marido y la carencia de hijos en la pareja.

En efecto, Madeleine recrimina a Choubert su falta de valor:

"MADELEINE: (Au Policier) C'est l'impossible... C'est lui qui le dit (A Choubert) Tu n'as pas honte.  
(...)  
Croyez-moi, Monsieur l'Inspecteur principal, ce n'est pas étonnant. Il a toujours été paresseux. Il n'arrive jamais à rien" (50).

Se trata de la misma recriminación que Madeleine hacía a Amédée y la misma que La Vieja hacía al Viejo de Les Chaises. Como aquéllos, Choubert reconoce también su impotencia y su inferioridad:

"CHoubERT: Je ne suis qu'un homme après tout.

LE POLICIER: Il faut l'être jusqu'au bout.

MADELEINE: (A Choubert) Sois-le jusqu'au bout.

CHoubERT: Non! ...Non!... Je ne peux plus soulever les genoux. Je n'en peux plus! (51).

Madeleine llega hasta avergonzarse de su marido, al compararlo con el Policía. Cree que sufrió un error al casarse con él:

"MADELEINE: (Au Policier) C'est de la pauvreté d'esprit. Comment ai-je pu prendre au pareil mari! Il faisait pourtant meilleure impression quand il était plus jeune!" (52).

La otra característica común con Madeleine y Amédée es que, efectivamente, tampoco tienen hijos. De haberlos tenido, suponen que su suerte hubiera sido muy distinta: "...Ah, si j'avais eu un fils!", exclama Choubert. Madeleine, por su parte, hubiese preferido una hija. Cuando, una vez iniciada la "ascensión" de Choubert, Madeleine le suplica que regrese diciéndole que tiene cuatro hijos, ha sustituido su personalidad por la de una mendiga.

Las súplicas finales de Madeleine a Choubert, una vez que éste se halla en pleno vuelo, nos recuerdan las súplicas de Madeleine a Amédée, cuando éste desaparecía también en el cielo, elevado por el cadáver, pero tanto en un caso como en el otro, las súplicas de la mujer obedecen no al amor sino al miedo de quedarse solas -"la solitude n'est pas bonne", dice en esos momentos Madeleine a Choubert (53) y a verse privadas de un marido sumiso y subyugado por la Mujer. El último reproche



y casi las últimas palabras que Madeleine dirige a Choubert son un claro testimonio de esta interpretación:

"MADELEINE: Je n'aime pas les maris desobéissants!  
Qu'est-ce que ça veut dire ces manières? Tu n'as pas honte!" (54).

La otra Madeleine, la mujer de Amédée, lo llamaba también, durante su vuelo, con estas palabras:

"MADELEINE: Amédée, tu peux venir à la maison, les champignons ont fleuri... les champignons ont fleuri... (55).

El triunfo de la Ley divina sobre la Ley humana se cumple prácticamente de manera constante en las parejas ionesquianas.

En Délire à deux, apenas levantado el telón, las primeras palabras que oímos a los protagonistas son los reproches de la Mujer. Pero lo que Ella le reprocha, ante todo, es el desengaño que se ha llevado después de unirse a él. Todas las promesas, las de antes como las de ahora, constituyen para Ella un mismo desengaño:

"ELLE: La vie que tu m'avais promise! Celle que tu me fais! J'ai quitté un mari pour suivre un amant. Le romantisme! Le mari valait dix fois mieux, séducteur! Il ne me contredisait pas, lui, bêtement" (56).

Hace diecisiete años que Ella dejó a su marido, para irse con El y desde entonces toda su vida de relación con El, ha sido una discusión constante, partiendo del más mínimo pretexto por insignificante que fuese. También El se había divorciado un día de su mujer, para irse con otra, a la que dejó después por Ella (57).

Ella sabe que jamás llegarán a entenderse; El se había dado cuenta de esto desde el primer día: cuando el uno tiene frío, el otro siente calor, etc., etc. Pero el mayor reproche que le hace Ella, y que es el causante de todos los otros y de aquella situación desesperada, es el que le dirige, con una sinceridad llena de amargura, por no haberle dado hijos:

ELLE: (...) J'ai quitté mes enfants. Je n'avais pas d'enfants. Mais j'aurais pu en avoir. Tant que j'aurais voulu. J'aurais pu avoir des fils qui m'auraient entourée, qui auraient pu me défendre..." (58).

El es el verdadero culpable de todo ante los ojos de Ella, desde el momento en que era el responsable de una maternidad frustrada. Es cierto que de su anterior marido tampoco tenía hijos, pero hubiera podido tenerlos. El mero hecho de que existiese esa posibilidad, para Ella era ya suficiente para preferir aquella situación a ésta.

Según Ella, El no era un hombre como los demás. Los otros eran alegres, vivían libres, etc., etc.:

"ELLE: Ils sont gais, ils mangent, ils boivent, ils tournent, ils sont terribles, ils peuvent faire n'importe quoi, ils peuvent se jeter sur vous, une pauvre femme. Imaginez-vous, tout de même pas avec n'importe qui, j'aime mieux un idiot, au moins un idiot ça n'a pas de projets. (...).

tu as toujours peur de ce qui pourrait t'arriver. tu es (...) un poltron; au lieu d'avoir un métier, c'est ça qui fait vivre son homme" (59).

Como otra Madeleine que no podía recuperar ya el tiempo perdido (60), Ella sabe que diecisiete años pesan demasiado para olvidarlos y volver a empezar. Por otra parte, ¿cómo volver atrás? Están en un callejón sin salida, acosados de proyectiles y de amenazas por todos lados, tienen los postigos cerrados y el

armario parapetando la puerta. La amargura de Madeleine ante las reiteradas promesas de Amédée es la misma que experimenta Ella después de esos diecisiete años compartidos:

"ELLE: (..) Regarde la vie que tu m'as offerte. Regarde-moi ça..." (61).

Escondidos debajo de la cama para defenderse de los proyectiles y a pesar de que los perseguidores les rodean la estancia y de que la casa se les cae encima, siguen discutiendo. Al final, acaban insultándose y abofeteándose. Al consuelo que les queda es que las disensiones dentro de los matrimonios, lo mismo que los divorcios, son innumerables (62).

El marco de esas discusiones continuas tiene unas características similares al marco en que se desarrolla la acción del guión de uno de los "sketches" de la película Les Sept Péchés Capitaux, al que Ionesco dio por título La Colère (63): la tranquilidad y el ambiente encantador que reinan al comienzo de la obra no son más que una imagen del entendimiento y del amor que existen entre todas las parejas de cónyuges... hasta que el marido encuentra la mosca en la sopa del domingo, la mosca de cada semana, desde hace ya treinta años, y se desencadena la discusión, la pelea, mientras la sopa invade la escena, llegan la policía y los tanques, tiene lugar la explosión del planeta y llega el fin del mundo (64).

El comportamiento de los cónyuges, en Adamov, es similar al de los ionesquianos. En el mismo comienzo de L'Invasion, encontramos ya a un marido cansado y torpe ante los ojos de su mujer. Según Agnès, la culpa de todos los males que les ocurren está en la fatiga de su marido:

AGNES.- Tu te fatigues trop. Tu n'y vois plus clair"(65).

Aquí es la madre la que se interpone entre los cónyuges, hasta consumar su separación definitiva y, en este caso, contra su voluntad. El papel del tercero -El Policía, en Victimes du devoir- es desempeñado aquí por Le Premier Venu (66).

El deber separa a Pierre de la Familia -de la Mujer y de la Madre-. La Madre quiere retener a Pierre libre de sus obligaciones y libre incluso de Agnès, la cual constituía un "desorden" entre el Hijo y la Madre, según ésta. Pierre querría empezar una nueva vida con su mujer, como le ocurriera a Amédée. Si Agnès hubiese tenido un poco más de paciencia... Pero Agnès no tuvo la paciencia necesaria y la admiración que siente por Le Premier Venu la hace caer en sus brazos (67). Por su parte, la Madre impide la realización de los deseos de Pierre. La Ley divina (por parte de la Madre y de la Mujer) ha luchado contra la Ley humana de Pierre y la ha destruido. Pierre se sentía solo e indefenso.

La figura del Marido frente a la ambivalencia de la Mujer, como Esposa y Madre, la encontramos también en Les Retrouvailles. Edgar aparece desde el principio en una situación y en unas circunstancias muy parecidas a las de Pierre, el marido de Agnès, y como aquél sufre la incompreensión de la mujer -aquí es todavía prometida- y de la madre:

"LA PLUS HEUREUSE DES FEMMES.- (...) Je parie que vous parlez de votre maman.

EDGAR (...)- D'elle, rien ne m'étonne. Mais que Lina lui donne raison, qu'elle surenchérisse même, et qu'elle envisage tranquillement de voir mon avenir compromis, cela (...) je ne peux pas le comprendre" (68).

Como le ocurría a Pierre, Edgar se muestra asimismo "torpe y fatigado" y obsesionado en querer ordenar sus papeles. El mismo reconoce que se encuentra "particulièrement abruti depuis quelques jours. Abruti et fatigué". La Plus Heureuse des Femmes -en el papel de madre de Edgar- lo acusa de "paresseux" y Louise

-su prometida- de "maladroit" (69). Esta torpeza provoca la risa de ambas mujeres ante Edgar quien, poco a poco, pasa a depender de La Plus Heureuse des Femmes, hasta convertirse en su verdadero "esclavo" -como recuerda la escena en que, como hiciera Lucky ante Pozzo, Edgar se pone a chupar los huesos de pollo que le echa su "Ama"- . Finalmente, La Plus Heureuse des Femmes se convertirá en la verdadera madre de Edgar y lo introducirá en el cochecito de bebé, mientras Edgar se debatirá para salir de él sin poder conseguirlo (70).

En La grande et la petite manoeuvre, es La Soeur la que se queja ante el Hermano -el que se convertirá en Le Mutilé- del abandono que sufre ella y su casa por parte del Marido -Le Militant-:

"LA SOEUR.- (...) Il ne s'est occupé de moi que pour m'amener à militer; je l'ai fait, je le regrette (Pause). Son enfant est en danger, mais il n'y pense pas. Pourquoi ne m'as tu pas empêché de le suivre puisque tu ne l'aimais pas, puisque toi tu savais quel homme c'était!" (71).

El Mutilado siente compasión por el estado en que ha quedado el Militante después de la paliza que le propinaron los policías, pero ella, la Mujer, dice que lo tiene bien merecido. Una vez se ha recuperado y se dispone a marchar para defender su causa, la Mujer le echa en cara que abandone a su hijo enfermo, al que pueden sobrevenirle nuevas crisis que amenacen su vida (72). Cuando El Militante haya regresado, su mujer seguirá haciéndole toda clase de reproches y echando de menos la presencia del Hermano, ya que, según ella, con él se sentiría completamente segura. Este menosprecio por el Marido encierra una particular gravedad, ya que, aparte de la humillación que infiere al Marido, el Hermano pertenece a los dominios de la Ley divina -a la Familia-. La lucha de la mujer por retener al Marido en el seno de la Familia -frente a los intereses del Estado- es bien evidente en esta obra:

LA SOEUR.- Tu n'as même pas pu trouver une ambulance pour faire transporter l'enfant!

LE MILITANT.- J'en ai demandé une. Je ne peux pas faire mieux.

LA SOEUR.- Tu n'avais pas à risquer cette aventure au moment où ton enfant est le plus menacé. (Pause) Tout à l'heure, il s'est mis à tousser si fort que j'ai bien cru que c'était fini. (...) Si seulement mon frère était là! Lui, je suis sûre qu'il se débrouillerait..." (73).

Poco después, el Hijo muere y el Marido es acusado por su Mujer de ser el causante de la muerte, a la vez que es objeto de su desprecio:

LA SOEUR.- Je te défends d'aller le voir. (Criant) C'est toi qui l'as tué!  
(...)  
Va! Va porter l'espoir aux hommes." (74).

La separación existente entre La Soeur y Le Militant se da asimismo en otra pareja de la misma obra: la que se produce entre Erna y Le Mutilé. En efecto, los dos rasgos fundamentales causantes de la separación en aquéllos se dan también en éstos. Por un lado, la superioridad de la Mujer sobre el Hombre. Precisamente éstos se conocieron porque él no tenía manos y la misión de Erna era suplir ese defecto con su ayuda y su protección. La torpeza de los muñones del Mutilado se extiende, ante los ojos de Erna, a toda su persona y esto hace que sea considerado por ella como un niño:

ERNA.- Il n'y a pas d'ordre qui tienne, je serai là.  
(Pause) "Enfant!" (75).

Al final, Erna lo seguirá tratando de la misma manera:

ERNA.- Mon pauvre petit... mon pauvre enfant" (76).

Erna es consciente de su superioridad sobre El Mutilado y por esto acepta aquella situación entre ambos: "J'aime qu'on ait besoin de moi", le dice (77).

Como Amédée, creía Le Mutilé que en el amor podría reconstruir su vida, pero no era el amor, sino el valor, la hombría, la confianza en sí mismos, lo que hemos visto que faltaba a los maridos en otras tantas parejas de cónyuges. Desgraciadamente para él, cuando El Mutilado se dio cuenta de esto, era ya demasiado tarde: en los momentos de duda, de inseguridad, de desfallecimiento, cuando más comprueba su dependencia de los demás, es entonces precisamente cuando las Voces de los Monitores se hacen oír con una fuerza para él irresistible (78).

Por otra parte, la solución de todos los problemas del Mutilado, tanto a los ojos de la Hermana como para él mismo, no ofrecía duda:

"LA SOEUR.- (...) Je suis sûre que toi, si tu vivais avec une femme et si tu avais un enfant d'elle...  
LE MUTILE.- (...) alors, tout changerait (Chuchotant)  
Ils ne pourraient plus rien contre moi" (79).

La relación entre Erna y Le Mutilé no era más que un pretexto para ejercer la superioridad de la Mujer sobre el Hombre y dominarlo y, por consiguiente, destruirlo. Cuando él empieza a descubrir la falsedad, ella le arrebatará las muletas y lo hará caer al suelo, burlándose de su indigencia (80); luego, empujará su cochecito a la calle, para que sea aplastado por el tráfico, mientras ella reirá a carcajadas, como hiciera también La Madre con Edgar (81).

En todo caso, tanto en la pareja La Soeur-Le Militant como en la pareja Erna-Le Mutilé el dominio de la Mujer sobre el Hombre es evidente. En cierto modo, en la segunda pareja puede verse la imagen de la primera, cuyo Marido queda cada vez más

disminuido y empequeñecido hasta ser introducido en un cochecito de inválido como un niño. La imagen del hijo que el Militante no consigue hacer sobrevivir puede ser el síntoma de la impotencia del Mutilado, la falta de recursos y la incapacidad de aquél puede considerarse como imagen de la nulidad e "invalidéz" de éste y la venganza de Erna es la colmación del desengaño y del despecho de la Hermana. Tanto en una como en otra pareja se cumple la constante del dominio de la Mujer sobre el Marido y el desengaño de una maternidad frustrada.

Así pues, de las relaciones entre los cónyuges del teatro nuevo se desprende una norma, según la cual, partiendo de la falta de identidad en uno de ellos, se llega a los deseos de someter y de "suprimir" al otro. Como decía el mismo Ionesco a C. Abastado, "le pouvoir réveille la "libido dominandi"" (82).

Por otra parte, los sentimientos de frustración que experimenta la Mujer son debidos generalmente a una maternidad no conseguida. Asimismo, si el Marido no ha podido convertirse en Padre, no se siente tampoco "reconocido" ni "realizado", puesto que la relación Marido-Mujer tiene su "realidad", de acuerdo con la concepción hegeliana, "no en ella misma sino en el hijo". Sin embargo, en los casos en que los deseos de paternidad se han visto colmados por haber tenido una hija, como en las parejas Josephine-Béranger (83) y Marie-Madeleine--Jean (84) -en uno y otro caso la hija era Marthe-, el padre se ha visto obligado a evadirse.

Quizá el único ejemplo, en todo el teatro nuevo, en que una pareja de cónyuges están exentos de esos deseos de dominio y de subyugarse el uno al otro es el de la pareja Nagg-Nell -los padres de Hamm- quienes en su vejez parecen quererse todavía como dos jóvenes enamorados -Nagg le ha guardado tres cuartas partes de su galleta, le pide, desde su cubo de basura, el beso de cada día, le cuenta historias para hacerla reír, cuando Hamm le promete una peladilla a cambio de escucharle la narración



de la historia, intenta conseguir otra para Nell (85)-. Pero esta pareja es, evidentemente, una pareja "desplazada" ya por el "cambio de generaciones" hegeliano. Ahora son ellos, en plano de igualdad, los que "reconocen" al hijo Hamm, como único "Amo" de la situación. Entre los cónyuges "normales" del teatro nuevo se desarrolla constantemente la "libido dominandi"; una "libido" que, a veces, tiende a la forma activa de dominar y, otras, se traduce en la actitud pasiva de ser dominado pero, en cualquier caso, como afirma Francisco J. Hernández,

"en cada escena, en cada instante está presente en los contactos humanos la dialéctica del Amo y del Esclavo" (86).

La particularidad que reviste esta dialéctica en el caso concreto de Marido y Mujer es que es generalmente Ella (la Ley divina), como se ha visto, la que triunfa sobre El (la Ley humana). En cualquier caso, el triunfo de una Ley sobre la otra hubiera sido, según Hegel, criminal. Pero, al ser Ella generalmente la que triunfa, es por lo que Hegel dice que "la mujer es la realización concreta del crimen" (87).

- (1) Cfr. A. Kojève, La Dialéctica del Amo y del Esclavo en Hegel, p. 113.
- (2) Cfr. G.W.F. Hegel, Fenomenología del Espíritu, p. 268.
- (3) Cfr. A. Kojève, Op. cit., p. 118.
- (4) Cfr. G.W.F. Hegel, Fenomenología del Espíritu, p. 264.
- (5) A. Kojève, La Dialéctica del Amo y del Esclavo en Hegel, pp. 117-118.
- (6) A. Kojève, Op. cit., p. 118.
- (7) A. Kojève, Op. cit., p. 121.
- (8) G.W.F. Hegel, Op. cit., p. 286.
- (9) G.W.F. Hegel, Op. cit., p. 286.
- (10) Francisco J. Hernández, Ionesco, p. 87.
- (11) Francisco J. Hernández, Ionesco, loc. cit.
- (12) J.Mª. Aresté, Dialectique du Maître-Esclave dans le théâtre d'avant-garde, pp. 30-31. Universidad de Zaragoza.
- (13) J.Mª. Aresté, Op. cit., p. 55.
- (14) E. Ionesco, Les Chaises, en Théâtre I, p. 132.
- (15) J.H. Donnard, Ionesco dramaturge ou l'artisan et le démon, p. 41.
- (16) E. Ionesco, Les Chaises, en Th. I., p. 132.
- (17) E. Ionesco, Op. cit., p. 133.
- (18) E. Ionesco, Op. cit., p. 136.
- (19) E. Ionesco, Op. cit., pp. 136-137.
- (20) A. Kojève, La Dialéctica del Amo y del Esclavo en Hegel, p. 117.
- (21) A. Kojève, Op. cit., p. 121.
- (22) E. Ionesco, Les Chaises, en Th. I, p. 132.
- (23) E. Ionesco, Jacques ou la soumission, en Th. I, p. 121.
- (24) E. Ionesco, Jacques ou la soumission, en Th. I, pp. 124-125.
- (25) A. Adamov, La grande et la petite manoeuvre, en Th.I, p. 112.
- (26) S. Beckett, Têtes mortes, p. 16.
- (27) Cfr. Francisco J. Hernández, Ionesco, pp. 87-88.
- (28) E. Ionesco, Amédée ou comment s'en débarrasser, en Th. I, pp. 286-288.
- (29) E. Ionesco, Op. cit., pp. 290-291.

- (30) G.W.F. Hegel, Fenomenologia del Espíritu, p. 264.
- (31) E. Ionesco, Amédée ou comment s'en débarrasser, en Th. I, p. 291.
- (32) C. Bonnefoy, Entretiens avec Eugène Ionesco, pp. 96-97.
- (33) P. Vernois, La Dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco, p. 110.
- (34) E. Ionesco, Amédée ou comment s'en débarrasser, en Th. I, pp. 270-273.
- (35) Cfr. E. Ionesco, Op. cit., p. 274.
- (36) C. Abastado, "Entretien avec Eugène Ionesco", en Ionesco, p. 275.
- (37) J. Genet, Les Paravents, p. 15.
- (38) J. Genet, Les Paravents, p. 120.
- (39) Cfr. J. Genet, Op. cit., p. 127.
- (40) J. Genet, Op. cit., p. 168.
- (41) Cfr. J. Genet, Op. cit., pp. 272, 274, 278 y 287.
- (42) S. Beckett, Tous ceux qui tombent, pp. 51-53.
- (43) S. Beckett, Tous ceux qui tombent, p. 54.
- (44) S. Beckett, Op. cit., p. 58.
- (45) S. Beckett, Op. cit., p. 60.
- (46) E. Ionesco, Victimes du devoir, en Th. I, p. 194.
- (47) E. Ionesco, Op. cit., pp. 194-197.
- (48) Cfr. E. Ionesco, Op. cit., p. 197.
- (49) Cfr. E. Ionesco, Op. cit., pp. 203-207.
- (50) E. Ionesco, Victimes du devoir, en Op. cit., pp. 202, 209, 215, 220 y 228.
- (51) E. Ionesco, Op. cit., p. 216.
- (52) E. Ionesco, Op. cit., p. 220.
- (53) E. Ionesco, Op. cit., pp. 215-216.
- (54) E. Ionesco, Op. cit., p. 234.
- (55) E. Ionesco, Amédée ou comment s'en débarrasser, en Th. I, p. 274.
- (56) E. Ionesco, Délire à deux, en Th. III, p. 201.
- (57) Cfr. E. Ionesco, Délire à deux, en Th. III, pp. 201-202 y 204-205.
- (58) E. Ionesco, Op. cit., pp. 203-205.

- (59) E. Ionesco, Délire à deux, en Th. III, pp. 205-206, 208, 212-213, 217-218, 222-224.
- (60) E. Ionesco, Amédée ou comment s'en débarrasser, en Th. I, p. 279.
- (61) E. Ionesco, Délire à deux, en Th. III, pp. 204 y 211.
- (62) E. Ionesco, Op. cit., pp. 205, 218 y 225.
- (63) Cfr. E. Ionesco, Théâtre III, p. 304.
- (64) Cfr. E. Ionesco, La Colère, en Th. III, pp. 301 y 304.
- (65) A. Adamov, L'Invasion, en Th. I, pp. 60-61.
- (66) Cfr. A. Adamov, L'Invasion, en Th. I, pp. 73-74, 76, 80 y 89.
- (67) Cfr. A. Adamov, Op. cit., pp. 85-86, 89 y 94.
- (68) A. Adamov, Les Retrouvailles, en Th. II, p. 71.
- (69) Cfr. A. Adamov, Les Retrouvailles, en Th. II, pp. 76 y 79.
- (70) Cfr. A. Adamov, Op. cit., pp. 93-94.
- (71) A. Adamov, La grande et la petite manœuvre, en Th. I, p. 106.
- (72) Cfr. A. Adamov, Op. cit., pp. 116 y 118.
- (73) A. Adamov, Op. cit., pp. 132-133.
- (74) A. Adamov, Op. cit., p. 134.
- (75) A. Adamov, Op. cit., p. 111.
- (76) A. Adamov, Op. cit., pp. 139 y 140.
- (77) A. Adamov, Op. cit., p. 112.
- (78) Cfr. A. Adamov, Op. cit., p. 130.
- (79) A. Adamov, Op. cit., p. 107.
- (80) Cfr. A. Adamov, Op. cit., p. 131.
- (81) Cfr. A. Adamov, Les Retrouvailles, en Th. II, p. 94.
- (82) Cfr. C. Abastado, "Entretien avec Eugène Ionesco", en Ionesco, p. 284.
- (83) Cfr. E. Ionesco, Le piéton de l'air, en Th. III.
- (84) Cfr. E. Ionesco, La soif et la faim, en Th. IV.
- (85) Cfr. S. Beckett, Fin de partie, pp. 29, 32, 34-35 y 70.
- (86) Francisco J. Hernández, Ionesco, p. 88.
- (87) A. Kojève, La Dialéctica del Amo y del Esclavo en Hegel, p. 121.

B.- RELACION PADRE - HIJO

La segunda relación familiar considerada por Hegel (Relación Padres-Hijos) ofrece dos vertientes o dos puntos de vista, cada uno de ellos con una perspectiva distinta, pero ambos con una confluencia común: la separación.

En efecto, si esta relación se considera desde el punto de vista del Padre, éste observa que el Hijo constituye la verdadera realidad de la primera relación familiar (Relación Marido-Mujer), pero esta realidad adquiere "su ser para sí", con unos rasgos de conciencia independiente, propia, desde el momento en que se constituye en realidad extraña a la realidad primera y que el Padre -desde entonces conciencia evanescente y desplazada- no puede volver a recobrar.

Desde el punto de vista del Hijo hacia el Padre, aquél comprueba, por una parte, que tiene "el devenir de sí mismo o el en sí en un otro llamado a desaparecer"(1) y, por otra parte, que solamente podrá alcanzar "el ser para sí", por medio de la separación del origen.

Ahora bien, tanto en uno como en otro aspecto, la relación existente es una relación de "tránsito" y una relación de "desigualdad" que constituyen un "desequilibrio", según Hegel:

"La (piedad) de los padres hacia los hijos se halla precisamente afectada por esta efusión, por la conciencia de tener su realidad en el otro y de ver el ser para sí devenir en él, sin poder recobrarlo, ya que sigue siendo una realidad extraña, propia -y la de los hijos hacia los padres a la inversa, con la efusión de tener el devenir de sí mismo o el en sí en un otro llamado a desaparecer y de alcanzar el ser para sí y la autoconciencia propia sólo a través de la separación del origen, separación en la cual esta fuente se ciega". (2)

Sin embargo, esta separación entre el Padre y el Hijo, ine-

vitabilmente originada por el que Hegel llama "desplazamiento de generaciones", no puede quedarse en mera separación, sino que entraña una verdadera ruptura, pudiendo también aquí aplicarse lo que R. Barthes dice de la relación Padre-Hijo en el teatro de Racine:

"Le seul mouvement qui soit permis au fils est de rompre, non de se détacher. On retrouve ici l'impasse constitutive de la relation autoritaire, l'alternative catastrophique du théâtre racinien: ou le fils tue le Père, ou le Père détruit le fils". (3)

No obstante, no es normal, en el teatro nuevo, la muerte violenta entre el Padre y el Hijo. Es cierto que el Hijo desea la aniquilación (o desaparición) del Padre, pero a la manera como Hamm esperaba la de Naag, introducido en el cubo de basura; si los padres sienten deseos de atentar contra la vida del hijo es, si acaso, al nacer o cuando el Hijo es todavía niño. En este sentido, cuando Jacques se niega a aceptar lo que constituye el credo familiar, a la vez que Jacques-père reniega de él en nombre de sus antepasados, Jacques-mère lamenta no haberlo estrangulado con sus propias manos, cuando lo tenía todavía en la cuna, o no haber abortado, pero a nadie se le ocurre entonces atentar contra su vida(4). Después de todo, el Padre sabe que en el Hijo se encierra, de alguna manera, el mismo "en sí" del Padre y el respetar esa vida constituye la única posibilidad de su propia supervivencia. Por esto, el atentar contra la vida ajena se hace más difícil ante la proximidad de la muerte propia: así se explica la inesperada reacción de Hamm, cuando se ve ante una muerte próxima, frente al niño que se disponía a matar, por orden suya, el criado Clov:

"HAMM.- Eh bien, va l'exterminer. (Clov descend de l'escalier) Quelqu'un! (Vibrant) Fais ton devoir! (Clov se précipite vers la porte) Non, pas la peine. (Clov s'arrête) (...)

CLOV.- Je vais y aller (..) Je prends la gaffe (..)

HAMM.- Pas la peine (Clov s'arrête)  
CLOV.- Pas la peine? Un procréateur en puissance?  
HAMM.- S'il existe il viendra ici ou il mourra là. Et  
s'il n'existe pas ce n'est pas la peine".(5)

Esta es también la reacción de Bérenger, el rey que muere, en una situación idéntica a la anterior, después de dar la orden a su sirvienta Juliette de que mate rápidamente las dos arañas del dormitorio:

"LE ROI: (..) Va vite tuer les deux araignées de la chambre à coucher. Je ne veux pas qu'elles me survivent. Non, ne les tue pas. Elles ont peut-être quelque chose de moi...(6).

Así pues, de la misma manera que observamos en la Relación anterior una separación manifiesta entre Marido y Mujer, descubrimos ahora una no menos ostensible separación entre los padres y el hijo. Pero, paradójicamente, desde el punto de vista del Hijo, aquella separación entre Marido y Mujer ha desaparecido en favor de lo que José M<sup>a</sup>. Aresté llama el "bloque monolítico representado por los padres"(7). El Hijo, en efecto, no percibe otra separación que la existente entre él y los padres -confabulados de común acuerdo contra los intereses del Hijo, como en el caso de Jacques- y cuya responsabilidad hace recaer primordialmente sobre el Padre, como máximo detentador de la Autoridad.

No es precisamente el hecho de que Jacques-père eche toda la culpa a Jacques-mère y quiera encerrarse en una habitación separado de su mujer y del resto de la familia (8) lo que atrae la atención de Jacques-fils, sino el que todos le recriminen lo mismo con parecidas palabras:

"JACQUES-MÈRE: (..) J'ai mis au monde un mononstre; le mononstre c'est toi! (..) JACQUELINE: (..) Tu es un vilain. Malgré tout l'immense

amour que j'ai pour toi, qui gonfle mon coeur à l'en faire crever, je te déteste, je t'exerte. Tu fais pleurer maman, tu énerves papa (...) Quant à tes grands-parents, regarde ce que tu en as fait (...) Je te punirai (...)

JACQUES-PERE: Tu n'es pas mon fils. Je te renie. Tu n'es pas digne de ma race (...) tu te montres indigne, à la fois de tes ancêtres, de mes ancêtres, qui te renient au même titre que moi, et de tes descendants qui certainement ne verront jamais le jour et préféreraient se laisser tuer avant même qu'ils n'existent. Assassin! Patricide!". (9)

No obstante, lo que hará claudicar a Jacques de su actitud no serán las recriminaciones de sus familiares, sino la ocurrencia de la Hermana, al hacerle caer en la cuenta de que está sujeto a la "ley del cronómetro"(10). Ante eso, todos los valores en los que Jacques creía, desaparecen súbitamente.

Frente al cambio adoptado por Jacques, se levanta la figura de Henri, de Adamov (11), éste sí en rebeldía declarada contra el orden decretado por el Padre el cual, desde el comienzo de Le sens de la marche, aparece, a pesar de su vejez y de sus achaques, como un verdadero "Amo", instalado en el plano de su "señorío", obedecido por sus hijos y atendido por Berne -más tarde convertido en el doble del Padre- y por L'Adjoint. Mathilde, además de ser la hija y la hermana, desempeña cerca del Padre -y, más tarde, de Berne- el papel de "criada". Su sumisión al Padre se halla en un plano distinto del plano de la sumisión del Hijo -el "Amo" futuro-. Estas son las reglas establecidas y así lo recordará ella misma a su hermano:

"MATHILDE.- (...) Tu sais bien que c'est toi qu'il aime! Son fils! Moi, je ne compte pas... je fais le ménage, c'est tout (...)" (12)

Cuando Berne haya reemplazado al Padre, Mathilde seguirá "al servicio" de Berne (13).



Al Hijo, a Henri, lo vemos desde el comienzo, nervioso y en lucha sorda con su padre. Forma parte de un comando revolucionario que luchaba, desde hacía un año, "contre la force, l'injustice et l'oppression"(14). El Padre instala, en su casa, el orden sin concesiones. Nada de "demi-mesures" como hacían otros y que luego se veían con problemas. Para Berne, los descontentos deben ser recluidos en prisión: "C'est comme ça qu'on assure l'ordre", dice él. Pero, para el "Amo" no es éste el remedio eficaz:

"LE PERE.- (...) Non, ce n'est pas comme ça! Ce qu'il faut, c'est étouffer le mal dans le germe (...)". (15)

Bastaría que hiciesen todos lo mismo que él, para que se instalara el orden general. Por esto, en su casa no existían ni el "remu-menage" ni los "mécontents"(16).

El desorden se instalará en su casa después, cuando él falte. También aquí es válido lo que R. Barthes dice del teatro de Racine:

"l'absence du Père constitue le désordre" (17).

El lenguaje utilizado por el Padre es, efectivamente, el lenguaje propio del Amo. El Padre es el auténtico representante del orden: ésta es su realidad y como tal no admite conciliación posible entre él y el desorden, como confiesa a su hija Mathilde:

"LE PERE.- (...) Ce désordre, c'est ce désordre qui me tue". (18)

Se trata del mismo desorden que no podrá soportar Le Commandant y Henri será precisamente el destinado a evitar ese desorden, como advierte el Segundo Aspirante (19).

Si antes había recibido Henri un puesto de profesor por la influencia de su padre y no aceptaba ese destino, era precisamente en favor de otro "destino" al que se sentía íntimamente vinculado. De momento era la "Ley humana" la que llevaba ventaja sobre la "Ley divina".

Es cierto que cuando el Padre lo cogía de la mano, el Hijo parecía perder su voluntad y aceptar la del Padre:

"LE PERE (se dressant sur son lit).- Tu ne partiras pas (...) tu resteras ici. (D'une voix sûre et égale) Tu ne vas pas t'en aller, Henri. Dis: je ne vais pas m'en aller.  
HENRI (avec effort, d'une voix changée).- Je ne vais pas m'en aller.  
LE PERE.- Tu vois, je suis là sur ce lit (...) je ne bouge pas. Eh bien, toi non plus tu ne bougeras pas. Tu feras comme moi. Dis: je ferai comme toi.  
HENRI.- Je ferai comme toi" (20).

El Hijo parece "razonable", según el comentario de Berne, al dar a entender que acepta la voluntad del Padre. La claudicación de Henri parece la misma claudicación de Jacques frente a la presión de toda la familia, cuando éste último no tuvo más remedio que exclamar:

"JACQUES: (...) Eh bien oui, oui, na, j'adore les pommes de terre au lard!  
(...)  
J'adore les pommes de terre au lard!  
J'adore les pommes de terre au lard!  
J'adore les pommes de terre au lard!" (21)

No obstante, no es Henri un resignado ni como Mathilde ni siquiera como Jacques. El no puede aceptar de por vida aquella suerte y decide partir; él no puede ser como la hermana:

"HENRI.- (...) Si je reste, je serai comme toi. (Criant presque) Je ne veux pas être comme toi, je ne veux pas te ressembler" (22).

Su decisión está tomada: liberarse, partir. Pero, ¿conseguirá la liberación?. Al entrar, de nuevo, el Padre en escena, Henri se queda como una estatua. Parece que sobre él gravita la misma fuerza que hacía detenerse a Vladimir y a Estragón al final de cada uno de los Actos de En attendant Godot o aquella fuerza que dirigía los pasos del Mutilado de La grande et la petite manoeuvre en contra de su voluntad(23).

La sombra del Padre, del Amo, acompañará efectivamente a Henri, bajo las metamorfosis de Le Commandant, Le Prédicateur, Le Directeur y, por fin, del mismo Berne que ocupará el sitio del Padre en la misma casa, la misma habitación, con los mismos muebles y que vestirá el mismo albornoz y hasta sufrirá los mismos achaques que el Padre. Henri sale del cuartel para entrar en la secta, de la que pasa a la escuela, para llegar de nuevo a la casa del Padre, pero en realidad siempre permanecerá bajo los dominios del "Amo", siempre con las mismas ansias de luchar y de liberarse. Cuando regresa a la casa paterna, lo hará con caracteres de nuevo "Amo". Su primera actuación consistirá en "suprimir" al usurpador, restableciendo el orden perdido: así cumplirá la primera misión del "Amo".

Es la primera vez, en Adamov, que el "siervo" vence y "suprime" al "amo", al Opressor. Evidentemente ésta no es la "supresión dialéctica" de que habla Hegel, pero en el caso concreto de Henri no había otra supresión posible que la que él elige. Al estrangular a Berne en el lecho del Padre (24), estrangula en Berne al "Amo" viejo, simultáneamente en todas sus formas: como Comandante, como Predicador, como Director de Escuela, como Usurpador y, en último término, como Padre. El de Henri es el mismo gesto de otro revolucionario, el gesto de Roger -revolucionario que soñaba también en la "liberación"- cuando encarnando el papel de Jefe de Policía, se castra a sí mismo, para que quede castrado aquél (25). Este fue también el gesto de la criada Claire, cuando encarnando el papel de Madame, se toma el té envenenado que había sido preparado para ésta (26).

Lo trágico de esta situación es que cuando parece que Henri ha conseguido liberarse totalmente del Padre, es precisamente cuando éste se queda más cerca y más definitivamente unido a él. En la casa del Padre ya está todo dispuesto para instaurar un nuevo "señorío" y la tiranía del "Amo" podrá instalarse de nuevo bajo la dominación de Henri, cumpliéndose la afirmación de Ionesco:

"yo sé que nada cambia y que las revoluciones no hacen más que instalar o volver a instalar la tiranía". (27)

En este sentido, Macol, después de asesinar a Macbett por la espalda, copiando las palabras de Macolm de Shakespeare -de quien se sentirá el doble- dará testimonio de este hecho, en medio de la desesperación y del estupor de cuantos le rodean, constituyendo su "tirada" el justo final de la obra:

"MACOL: (...) Maintenant que le tyran est mort et qu'il maudit sa mère de l'avoir fait naître, je vous dirai ceci: ma pauvre patrie verra régner plus de vices qu'auparavant. Elle souffrira plus et de plus de manières que jamais sous mon administration (...)  
Macbett était sanguinaire, luxurieux, avare, faux, fourbe, brusque, malicieux, imbu de tous les vices qui ont un nom. Mais il n'y aura pas de fond à mon libertinage". (28)

Aquí empieza el último capítulo de la dialéctica entre el Padre y el Hijo. Parecía que el Hijo rebelde se había erigido en vencedor frente al Padre vencido y muerto. Pero así como los padres del teatro raciniano regresaban de la muerte para recordar al Hijo "qu'on ne peut jamais tuer le Père" (29), en los padres del teatro nuevo asistimos a una especie de "reencarnación" del Padre en la persona del Hijo que perpetúa la existencia de aquél.

En el "desplazamiento de generaciones" de Hegel, el Hijo

alcanza"la autoconciencia propia sólo a través de la separación del origen", pero, a la vez, tiene "el devenir de sí mismo o el en sí en un otro llamado a desaparecer" y de él lo recibe (30). Por esta razón, la actitud del Hijo frente al Padre será completamente distinta, según se refiera al Padre vivo o al Padre muerto. La explicación -apoyada en un razonamiento freudiano- la encontramos en Rosolato:

"Del Padre Muerto, saca la Ley una fuerza que no es sino la calidad de irreductible del Ananké. El Padre Muerto, por haberse sometido también a la Ley, se convierte en símbolo, como pasado, como testimonio realizado, como persecución de un deseo hasta el fin. Todo esto, su muerte y también la nuestra, en la medida en que la una implica la otra en una necesidad común, nuestro inconsciente no lo toma en cuenta ya que a ese nivel, nos dice Freud, estamos convencidos de nuestra inmortalidad" (31)

La oposición que existía entre el Hijo y el Padre era la misma que se produce entre el presente y el pasado. Si para el Hijo lo único que cuenta es el presente, el Padre, en palabras de R. Barthes, es el pasado:

"Ce n'est pas forcément ni le sang ni le sexe qui le constitue, ni même le pouvoir; son être, c'est son antériorité: ce qui vient après lui est issu de lui, engagé inéluctablement dans une problématique de la fidélité. Le Père, c'est le passé." (32)

Hay un hecho primordial, irreversible, según R. Barthes, que constituye el principio elemental del tiempo raciniano: "ce qui a été est"(33). En este principio radica la inmortalidad del Padre, por cuanto presupone que lo anterior -el Padre- es inamovible, imborrable.

La diferencia existente entre el Padre del teatro raciniano y el Padre del teatro nuevo -especialmente el padre beckettiano- está en que así como en aquél "son immortalité est mar-

qu'ée bien plus par le retour que par la survie", según R. Barthes (34), en éste coexisten el "regreso" -como en el caso del padre de Henry, en Cendres (35)- y la "supervivencia" -una especie de encarnación del Padre en la persona del Hijo-.

En efecto, L. Janvier, comentando el pasaje de Le Calmant (36) en el que el narrador del relato refiere que su cuerpo va a sufrir, en aquella noche, una metamórfosis como la de la historia que de niño le leía su padre noche tras noche, explica cómo el narrador va superponiendo su imagen a la imagen del Padre desaparecido:

"A moi maintenant le départ, la lutte et le retour peut-être, à ce vieillard qui est moi ce soir, plus vieux que ne le fut jamais mon père, plus vieux que je ne le serai jamais. Me voilà acculé à des futurs". (37)

Para L. Janvier se trata aquí de una verdadera superposición de la imagen del Hijo a la del Padre, ya que éste ha sido, incluso, superado por aquél en su vejez y se une a él en la misma muerte:

"L'image du narrateur, voilà qu'elle superpose donc à celle de son père qu'elle absorbe et remplace sub specie aeternitatis -car il ne peut être question de se substituer au père conteur qu'en le dépassant par l'âge, qu'en mourant comme lui". (38)

Esta superposición de la imagen del Hijo a la del Padre es la misma que nos ofrece Beckett en Malone meurt. Ahora bien, lo importante de este hecho no es la superposición o la identificación en sí mismas, sino que el Hijo se siente identificado con el Padre a través de una misma muerte. En el deseo de evitarse esta muerte a sí mismo, el Hijo se introduce en la persona del Padre con el objeto de evitar el nacimiento del Hijo o para que, en el caso de haber nacido, sea devorado por el propio Padre, evitándose así tener que soportar la existencia

y, por consiguiente, la muerte:

"Non, disons-le, je ne naîtrai ni par conséquent ne mourrai jamais, c'est mieux ainsi. Et si je me raconte, et puis l'autre qui est mon petit, et que je mangerai comme j'ai mangé les autres, c'est comme toujours, par besoin d'amour... (..) Et cependant il me semble que je suis né et que j'ai vécu longuement (...) D'ailleurs peu importe que je sois né ou non, que j'aie vécu ou non, que je sois mort ou seulement mourant (...) Oui, j'essaierai de faire, pour tenir dans mes bras, une petite créature, à mon image, quoi que je dise. Et la voyant mal venue, ou par trop ressemblante, je la mangerai. Puis serai seul un bon moment, malheureux, ne sachant quelle doit être ma prière ni pour qui". (39)

Es la persona del Padre Muerto, "sometido a la Ley" y convertido en símbolo, que ha adquirido una nueva dimensión. Es la nueva dimensión que se produce por el "poder" del muerto de que habla Kojève y que procede del "más allá":

"el muerto (..) está en el terreno del más allá, de lo sagrado. El Muerto tiene un poder, aunque no exista y no actúe". (40)

En esta nueva dimensión es en la que intenta adentrarse el Hijo y lo consigue fácilmente, ya que, según Rosolato, "la una (la muerte del Padre) implica la otra (la del Hijo) en una necesidad común" (41). La convicción de esta experiencia fue, sin duda, la que hizo decir al mismo Beckett:

"Je ne sais plus quand je suis mort"(42).

Ahora bien, el Hijo, a pesar de sus intentos de fusión con el Padre Muerto, no puede menos de sentirse viviente de este mundo todavía, como le ocurría a Malone:

"j'ai beau me raconter des histoires, au fond je n'ai jamais cessé de me croire vivant de la vie de l'air de la

terre, même les jours abondant en preuves du contraire"  
(43)

Si la razón está en que, según Freud, a nivel de inconsciente estamos convencidos de nuestra inmortalidad, al sentirse el Hijo unido al Padre en una suerte común, el Padre Muerto participa de la misma inmortalidad del Hijo.

A Ionesco, por su parte, le ocurría lo mismo, en sus sueños, que a los personajes beckettianos en la vida de vigilia. Hacía diecinueve años que su padre había muerto y seguía encontrándose y conversando con él, detrás de Correos, muy cerca del Dambovitza o del Sena:

"siento una gran piedad por mi padre, está vivo aunque está muerto hace diecinueve años.  
(...)  
Están muertos, te digo, y mi madre, y tu amante, y aquél imbécil del capitán, aquél imbécil de Buruina, ioh papá, pobre imbécil!" (44)

Asimismo, Henry no encuentra ninguna dificultad en tener un reencuentro con su padre después de que éste haya muerto, hace ya muchos años -"des années des années"(45)-. El Padre regresa del mundo de los muertos, con el único objetivo de escuchar a su hijo:

"HENRY.- (...) Qui à côté de moi aujourd'hui? (Un temps) Un vieil aveugle à moitié louf. (Un temps) Mon père, revenu d'entre les morts, pour être à côté de moi (Un temps.) Comme s'il n'était pas mort. (Un temps.) Non, revenu d'entre les morts pas plus, pour être à côté de moi, dans ce lieu étrange." (46)

Es curioso que en la "historia confusa" de su sueño, Ionesco consigue recordar que su madre ha muerto, sintiendo por esta causa "un gran dolor". Cuando le hablan de la muerte de su padre,



sin embargo, parece no poder creerlo y acaba, en un mar de dudas, confundiendo la muerte de su padre con la suya propia:

"luego, es otra señora la que me habla de la muerte de mi madre, de la muerte de mi padre; ¿mi padre? Está muerto, pero yo le había visto el día antes (...)  
me pregunto si es mi padre quien se ha muerto o si soy yo" (47)

Si, como dice R. Barthes, el ser del Padre raciniano se encuentra "engagé inéluctablement dans une problématique de la fidélité" (48), esta misma fidelidad la encontramos en el teatro nuevo entre el Hijo y el Padre Muerto:

"Oui, j'ai été mon père et j'ai été mon fils (...) je suis dans mes bras, je me tiens dans mes bras, sans beaucoup de tendresse, mais fidèlement, fidèlement"(49).

Esta identificación existente entre el Padre Muerto y el Hijo, con una coparticipación en la Muerte y en la Inmortalidad es propia del sujeto psicótico. En el neurótico, en cambio, la superación del complejo edípico -una vez desaparecida la figura del Padre-, según Rosolato,

"mantiene fantasmas inconscientes de asesinato del Padre en un intento de asegurar la imagen del Padre Muerto, pero también con la carga de la culpabilidad que de ello se deriva" (50).

Esta imagen neurótica del Hijo en la travesía de Edipo, teniendo ante sus ojos la imagen imborrable del Padre Muerto y llevando sobre sus espaldas "la carga de la culpabilidad" -una vez acallada la voz de la madre- la encontramos reflejada en la persona de Choubert:

"CHOUBERT: La voix s'est tue (...) Père, nous ne nous sommes jamais compris... Peux-tu encore m'entendre? Je

t'obéisrai, pardonne-nous, nous t'avons pardonné... Montre ton visage! (..) Tu étais dur, tu n'étais peut-être pas trop méchant. Ce n'était peut-être pas ta faute. Ce n'est pas toi. Je haïssais ta violence, ton égoïsme. Je n'ai pas eu de pitié pour tes faiblesses. Tu me frappais. Mais j'ai été plus dur que toi. Mon mépris t'a frappé beaucoup plus fort. C'est mon mépris qui t'a tué. N'est-ce pas? Ecoute... Je devais venger ma mère... Je le devais... Où était mon devoir?" (51).

El Hijo excusa a su Padre, como excusa también a la Madre, y se declara único responsable de la falta. El sentimiento de la propia culpabilidad es el mejor indicio del delito. En todo caso, la falta del Padre ha sido largamente superada por la falta del Hijo. De la misma manera que el protagonista beckettiano de La Fin, en su intento de identificación con el Padre Muerto, paseando de la mano de éste, al atardecer, sentía deseos de recibir de su Padre el beso de reconciliación (52), Choubert arde también en deseos de hacer las paces con su Padre y de caminar, cogido de su mano, como aquél en busca de los amigos:

"CHoubert: (..) Elle (ma mère) a pardonné, mais moi j'ai continué d'assumer sa vengeance... A quoi sert la vengeance? C'est toujours le vengeur qui souffre... M'entends-tu? Découvre ton visage. Donne-moi la main. Nous aurions pu être de bons copains. J'ai été bien plus méchant que toi (..) J'ai eu tort de te mépriser. Je ne vaudrais pas mieux que toi. De quel droit t'avoir puni? (..) Faisons la paix! Allons, viens avec moi, on va retrouver les camarades! Nous boirons ensemble" (53)

Otro padre beckettiano nos confiesa que, entre escena y escena cargadas de sadismo, estuvo en cierto momento a punto de dar un beso a su Hijo (54).

Cuando el Padre de Jacques renegaba de su hijo por negarse a admitir el credo familiar, le decía que se parecía solamente a la madre y a la familia materna, pero que no era digno de la raza del Padre (55). Ahora Choubert, para convencer a su Padre

de que haga las paces con el Hijo, le recuerda que Padre e Hijo son una misma cosa, que él es la imagen auténtica del Padre, con sus virtudes y sus defectos. Por esto su sentimiento de culpabilidad no puede hallar el perdón, ni siquiera en el supuesto de que el Padre se lo quisiese otorgar:

"CHOUBERT: (...) Regarde-moi, regarde. Je te ressemble. Tu ne veux pas... Si tu voulais me regarder, tu verrais comme je te ressemble. J'ai tous les défauts (...) Qui aura pitié de moi, l'impitoyable! Même si tu me pardonnes, jamais je ne pourrais me pardonner à moi-même" (56)

El sentimiento de culpabilidad, según R. Barthes, se ha instaurado con el "regreso" del Padre:

"le retour du Père institue la faute" (57).

No obstante, a veces, no se perdona fácilmente la tiranía del Padre Vivo. Un ejemplo claro de ello lo hemos encontrado ya en Choubert (58). El sentimiento de dependencia del Padre va unido, a la vez, a una especie de temor y resentimiento, de la misma manera que el Padre Vivo protege al Hijo al mismo tiempo que lo hace sufrir.

Esta dependencia experimentada por el Hijo frente a una autoridad abusiva por parte del Padre está representada en la galería de personajes beckettianos que, según L. Janvier, constituyen otras tantas "encarnaciones" de esa autoridad:

"C'est la subordination violente, sadique même, dans laquelle Moran fait vivre son fils, le traquant et exerçant gratuitement sur lui son autorité omniprésente. De la masturbation dont il le soupçonne (et qui n'est que le reflet de la culpabilité qu'il ressent de s'y livrer lui même) jusqu'aux vexations qu'il lui fait subir, Moran est le "père méchant". Hamm aussi, qui est peut-être le père de Clov et en tout cas fait peser sur lui le caprice et la contrainte au même titre qu'un parent tout-

puissant sur un enfant irresponsable, dont il abuse d'autant plus qu'il sent la révolte proche". (59)

Sin embargo, el mismo autor nos muestra a Moran como un "médecin attentif", en otro momento, con su hijo enfermo, en el cual "son agressivité et sadisme se changent en sollicitude". (60):

La coexistencia de ambos sentimientos contrapuestos -la búsqueda de la protección del Padre y el terror que el Hijo experimenta en su presencia- nos recuerdan las relaciones existentes entre los padres y los hijos en el teatro raciniano. Moran es "le père méchant", como dice L. Janvier, y "la Méchanceté" es precisamente, según R. Barthes, la esencia del Dios -del Padre- raciniano:

"La lutte inexpiable du Père et du fils est celle de Dieu et de la créature. (..) Le Dieu racinien existe à proportion de sa malignité; mangeur d'hommes (..) son Etre est la Méchanceté" (61).

Ionesco se lamenta, en su Diario, de la suerte que le ha correspondido, al contemplar la imagen del Padre Muerto que surge de las profundidades de su inconsciente:

"Los grandes símbolos favorables que surgen de las profundidades de la psiquis, son, para mí, como desfavorables, enfermizos, están al revés. ¿Tengo un inconsciente muy especial? Así, normalmente, la imagen del padre es favorable, benéfica, el padre es el guía; para mí, el padre es el monstruo, el tirano. Así, Schäffer, así el panadero, así el maestro de ballet, son padres, pero son tiranos" (62).

Más adelante, en un arrebatado de sinceridad, nos confiesa Ionesco abiertamente:

"Mi padre ya no podrá leer estas páginas. Yo escribí sobre él, y publiqué, otras muy crueles. Quizá no tenga

razón. Nunca se sabe, entre un hombre y una mujer, quién es el juguete del otro (...) En cualquier caso él y yo nos hemos separado hasta el juicio final y hasta ese momento no se ajustarán nuestras cuentas ni los malentendidos se disiparán, quizá (...) Todo lo que he hecho, lo he hecho, en cierta forma, contra él" (63).

No obstante, no hay que olvidar que Ionesco escribió estas líneas, según propia confesión, cuando su padre vivía todavía. En la edición de su Diario que hemos utilizado intercala el autor este paréntesis:

"(1967: mi padre ha muerto cuando ya estaban escritas estas líneas, unos años después)".

Creemos que la aclaración es realmente importante y significativa. De todos modos, Ionesco ya nos había dado testimonio de que en su inconsciente latían los deseos de una verdadera reconciliación:

"Al final del sueño con mi padre, cuando vi que llevaba botines negros como los míos, o más bien que los míos eran como los suyos, me eché a reír y reímos. Le había hecho una concesión. Era un sueño de reconciliación. Le notaba solo, vivo entre tantos mortales, desamparado, perdido, fuera del mundo" (64).

Beckett, por su parte, recibió una profunda impresión con ocasión de la muerte de su padre, según L. Janvier (65). Las relaciones personales y familiares que tanto Beckett como Ionesco sostuvieron con sus padres pueden haber influido, indiscutiblemente, en el comportamiento de los personajes de sus obras.

En cualquier caso, observamos en los padres del teatro nuevo las características del Padre Muerto entrelazadas con los distintivos del Padre Idealizado.

Si el Padre es la Ley, el que reniega del Padre reniega, a la vez, de la Ley y del Padre. Este es el caso del Hijo "perverso", para quien la Ley, según Rosolato,

"aparece como una regla arbitraria, relativa y que depende de una autoridad infalible, feroz en sus exigencias, invulnerable, ciega, pero también protectora (...) A esta autoridad podemos llamarla el Padre Idealizado" (66).

Ahora bien, de acuerdo con el mismo autor, esta

"renegación de la ley, considerada como contingente y ligada al Padre Idealizado (...) es a la vez aprobación y desaprobación -renegación- ligadas conjuntamente (...), asegura al mismo tiempo una instauración del Padre Idealizado y su abolición, es decir, su muerte" (67).

Henry renegaba de su padre como su padre renegaba de él. No quiso acompañarle a nadar; la última palabra del Padre fue una maldición para el Hijo y su última mirada una mirada "asesina". La palabra y la mirada paternas quedaron grabadas para siempre en el alma de Henry. La maldición del Padre y la renegación del Hijo permanecerán siempre juntas, como estarán siempre juntos ellos dos:

"HENRY.- (...) Ecoute-moi ça! (Un temps) Tu ne me reconnaitras plus, te maudirai de m'avoir fait, espèce d'avorton, mais ça de ton vivant déjà, tes derniers mots pour moi, espèce d'avorton (Un temps. Il imite la voix de son père) "Tu viens nager?". "Non". Regard assassin, demi-tour, trois enjambées, demi-tour, regard assassin, "Espèce d'avorton", exit. (Bruit d'une porte claquée avec force. Un temps). Sortir de la vie comme ça! (Porte claquée. Un temps) Avorton" (68).

Sin embargo, como ya en vida sintió la necesidad de la protección del Padre, después de los años, Henry no puede separarse de él y sigue precisando de su ayuda y del consuelo de

su compañía. Ada, su mujer, es el mejor testigo:

"HENRY.- Je faisais le possible pour être avec mon père.  
(...) Il ne répond plus.  
ADA.- Tu l'as eu à l'usure sans doute. (Un temps) Tu  
l'as eu à l'usure vivant et tu l'auras bientôt  
à l'usure mort" (69).

Este diálogo sordo entre los padres y los hijos, en el teatro de Beckett, tiene no pocos puntos comunes con aquel "diálogo sans issue" existente entre padre e hijo en el teatro de Racine, de la misma manera que la maldad del Padre raciniano -el Padre del Antiguo Testamento- podría compararse con el sadismo de los padres de Beckett:

"l'être omnipotent s'attache personnellement à son sujet, le protège et le châtie capricieusement, l'entretient par des coups répétés dans la situation de terme élu d'un couple indissoluble (l'élection divine et l'élection tragique sont toutes deux terribles); à son tour, le sujet éprouve à l'égard de son maître un sentiment panique d'attachement et de terreur, de ruse aussi: bref, fils et Père, esclave et maître, victime et tyran, amant et amante, créature et divinité sont liés par un dialogue sans issue et sans médiation" (70).

Otro personaje beckettiano, Morán, nos habla de la diferencia tan notalbe en la actitud de su hijo, según se hallase ante la presencia de su padre o ante las demás personas:

"Ni lui ni moi n'avions prononcé un mot. Nous n'avions plus besoin de mots, pour le moment. Il était d'ailleurs rare que mon fils me parlât le premier. Et quand je lui parlais moi, il ne répondait le plus souvent qu'avec lenteur et comme malgré lui. Avec ses petits camarades cependant, quand il me croyait loin, il était d'une volubilité incroyable. Que ma présence eût pour effet d'éteindre cette disposition, cela n'était point fait pour me déplaire (...) " (71).

Si diésemos crédito al Adamov de Le Ping-Pong, el protago-

nista de Le Sens de la Marche no podría sentirse "realmente aterrorizado" bajo las formas del Padre, ya que éstas no pasarían de ser "des constructions de l'esprit"; por esta razón, según Adamov, Henri tampoco podría "existir realmente" (72).

Sin embargo, no podemos estar de acuerdo con esta nueva interpretación que el autor da de su obra, años después de haberla escrito y después de haber sufrido ciertas influencias que le afectaron más o menos profundamente. Es posible que las figuras del Padre no aterrorizaran a Adamov, autor, por vivir aquellos personajes en un plano de existencia distinta del que vivía él -aquéllos una existencia imaginaria y él una existencia real-; pero Henri sí podía sentir aquel terror, puesto que su plano de existencia coincidía con el de aquellos otros personajes. Es decir, Henri, personaje imaginario, podía sufrir el terror de parte de unos personajes imaginarios de la misma manera que Adamov, personaje real, podría sufrirlo de parte de un padre real, el suyo.

Podría argüirse que el terror de Henri, personaje imaginario, sería también un terror imaginario, pero esto solamente sería cierto considerándolo desde el punto de vista nuestro -o desde el punto de vista de Adamov, personaje real- que vivimos en un mundo distinto de aquél en el que se mueven los personajes de la obra. Para Henri no existe otra "realidad" que la suya; al otro lado de ella -en donde nos encontramos Adamov y nosotros- todo sería ficción.

Es cierto que el terror de Henri no es del mismo grado que el que sufre Mathilde. Esta experimentaba más bien un miedo -antes al Padre y después a Berne- acompañado de resignación. Ella era incapaz de pensar en la "liberación". Henri, en cambio, más que miedo era angustia lo que sufría. Para él, el Padre -y sus diferentes personificaciones- no era más que una representación de "la force, l'injustice et l'oppression", contra lo que él trataba de luchar, o más bien, de lo que él trataba de huir, a lo largo de toda la obra.



Ya vimos anteriormente, y de acuerdo con Heidegger, la diferencia existente entre miedo y angustia; mientras el miedo consiste en una

"ofuscación (..) ante la proximidad amenazadora de un existente intramundano (..), la angustia, por el contrario, si lleva en sí el anuncio de peligro, nunca es, sin embargo, provocada por un existente determinado, ni aún siquiera determinable (..) El angustiado no solamente ignora de dónde le viene la angustia, sino que a él mismo le es positivamente revelado que ningún existente intramundano podría ser la causa de ella (..) la amenaza está en todo y en ninguna parte (..) es omnipresente (..) Todos los seguros y todas las protecciones son ahora ineficaces (..) por todas partes nos encontramos perdidos y sin apoyo" (73).

Con esta definición del miedo y de la angustia coincide fundamentalmente la que nos proporciona Ionesco en su Diario (74).

El sentimiento que experimentaba Henri estaba, efectivamente, más cerca de la angustia que del miedo. No olvidemos que Le Sens de la Marche no es más, según el propio autor, que un desdoble de otra obra suya (75), fruto de un sueño, titulada La grande et la petite manoeuvre, cuya finalidad era, según dice expresamente Adamov, "communiquer aux autres ma peur", debiendo interpretar, aquí, la palabra "peur" más bien como equivalente de "angustia" según la definición indicada, por cuanto procedía del terror ocasionado por la persecución de unos "Monitores" invisibles, desconocidos y frente a los cuales no cabía otra actitud posible que el acatamiento total, hasta las últimas consecuencias (76).

Dentro de la relación Padre-Hijo, si no partiésemos de la dialéctica hegeliana existente entre ambos, resultaría sorprendente que La Soeur, personaje de La Grande et la petite manoeuvre, acuse al Militant, su marido, de ser el causante de la muerte del niño, que muere de un ataque de tos, coincidiendo precisamente con el regreso del padre (77). El niño había ex-

perimentado una notable mejoría desde el momento de la partida del padre, mejoría que los médicos no acertaban entonces a explicar (78).

En Jacques ou la Soumission (79) encontramos a Jacques víctima de la opresión paterna, de la misma manera que lo era Henri, con la diferencia de que sobre Jacques gravita la presión de toda la familia. Su resistencia dura poco, gracias a esa confabulación familiar. Henri era privado de la libertad de elegir profesión -ya que el Padre lo destinaba a profesor, en contra de la voluntad del Hijo- y de la libertad de elegir consorte -ya que el Padre se oponía a sus relaciones con Lucile, de la que no permitía ni siquiera que se hablase en su presencia (80)-. Jacques, por su parte, una vez aceptado el credo familiar, es desposado, a pesar de su oposición manifiesta, con Roberte y destinado seguidamente a la "producción", según se desprende de otra obra de Ionesco -L'avenir est dans les oeufs-, obra que, como dice su autor, "constitue une sorte de suite à Jacques ou la soumission". La negativa de Jacques a casarse con Roberte es totalmente inútil; aparecerá una segunda Roberte y, si fuera necesario, irían apareciendo nuevas Roberte hasta consumarse la claudicación del protagonista, como ocurre en Le Jeune Homme à marier -una especie de mimo de Jacques ou la soumission-. En ambas obras coinciden la presión del padre y el "ritual" de la novia al compás del erótico galopar, cada vez más acelerado y trepidante. En Ionesco, como en Adamov, asistimos a un intento de dominio total por parte del padre -del que la familia no es más que un instrumento- sobre el hijo, para privarle de sus libertades más elementales. Al Hijo no le queda otra solución que o adoptar una rebelión sorda contra su padre -rebelión que no conduce a nada- o claudicar aceptando el principio de los esclavos. El resultado es, en último término, el mismo en ambos casos.

No es extraño que existan ciertas coincidencias entre los Padres del teatro raciniano y los del teatro nuevo, ya que, según

Rosolato, podemos ver en la imagen del Padre Idealizado "al padre temible y mítico que Freud designaba como superhombre y padre de la horda primitiva" (81).

En último término, podemos ver en esta búsqueda recíproca que experimentan el padre y el hijo, como integrantes de la pareja Opresor-Oprimido, Verdugo-Víctima, pero que revisten simultáneamente los caracteres de la pareja Médico-Paciente, lo que para L. Janvier constituye una verdadera "categoría universal":

"l'illustration même de cette autorité qui intentionnalise toutes les relations humaines. La recherche du patient ou de la victime, et de l'autre côté celle du médecin ou du bourreau nous révèlent une catégorie universelle: la quête de l'autre qui décide et prend en main, martyrisant ou apaisant, mais donnant la vie"(82).

En Molloy encontramos a otro Padre, Morán, quien se daba cuenta de que su hijo se le parecía, de que incluso lo imitaba por instinto, de tal manera que a veces el padre hasta se sentía orgulloso del hijo -"il était presque digne de moi par moments", decía- y se preguntaba, en algunos momentos, si el hijo lo querría tanto como lo quería él:

"Je l'attirai sur ma poitrine (...) m'aimait-il en ce moment autant que moi je l'aimais?" (83).

Sin embargo, en otros momentos, a lo largo de la misma historia, Morán se avergüenza de su hijo y, de la misma manera que le ocurrirá más tarde a Henry respecto de su hija Addie (84), siente hasta remordimientos de haberle dado la vida:

"Il ne me valait pas, ce n'était pas la même étoffe. Je ne pouvais échapper à cette conclusion. Piètre satisfaction en effet que celle de se sentir supérieur à son fils et insuffisante à calmer le remords de l'avoir appelé à la vie" (85).

Ahora bien, lo verdaderamente significativo y que queremos recalcar es que el resentimiento y el odio que llegan a experimentar los hijos hacia sus padres procede de la toma de conciencia de que es a ellos a quienes deben lo que para Ionesco es "la realidad de la desgracia de existir" y que les hace ver que

"la condición humana es inadmisible" (86).

Este es el reproche que Hamm dirige a su Padre, al verse imposibilitado en su silla de ruedas y sin otra ilusión que la esperanza ansiosa de la muerte, según Coe (87). Con estas pocas palabras se lo decía Hamm a Nagg:

"HAMM.- Salopard! Pourquoi m'as tu fait? (88).

Este es también el resentimiento que experimentaba Henry quien no se lo perdonaba a su padre, ni después de muerto:

"HENRY.- (...) Ecoute-moi ça! (Un temps) Père! (Un temps)  
Tu ne me reconnaîtrais plus, te maudirais de m'avoir fait" (89).

El personaje de D'un ouvrage abandonné hace extensivo también a la madre el odio del hijo al progenitor; para él -como para otros personajes beckettianos-, toda la vida, desde el momento del nacimiento, es una muerte lenta:

"Non, je ne regrette rien, tout ce que je regrette c'est d'avoir vu le jour, c'est si long, mourir (...)  
Ah mon père et ma mère, dire qu'ils doivent être au paradis, bons comme ils l'étaient. Aller en enfer, c'est la grâce que je demande, et là continuer à les maudire, et eux qu'ils me voient de là-haut et m'entendent, ça pourrait lui couper la chique à leur félicité" (90).

Para R.N. Coe esta interpretación no ofrece lugar a dudas. El ideal de los personajes beckettianos estaría muy próximo de aquél que, como decíamos más arriba, consideraba ideal el sabio Sileno. Ellos piensan efectivamente que

"si la existencia es tan penosa, mejor sería no existir. Para los personajes beckettianos, amar es un pecado imperdonable (...) El amor engendra nuevas existencias destinadas al sufrimiento; para Molloy, la palabra "madre" es la más obscena blasfemia que existe. La madre es "esa ciega asquerosa bruja (...) que me dio a luz, por el ojo del culo, si mal no recuerdo. Primera vaina". Si no fuera por el nacimiento, ¡cuántos sufrimientos se habrían ahorrado! Lo absurdo y lo fútil, la desgracia y la muerte. La progresiva decadencia, el lento deshacerse del cuerpo, el sórdido, maloliente y obscuro calvario desde el vientre a la inmundicia; éstas son las responsabilidades de aquélla a quien Molloy llama "Mag" "(91).

Lo desgraciado del caso es que el Hijo beckettiano que reniega de sus padres por la existencia que de ellos ha recibido no podrá escapar a la fatalidad -"la fatalité est la donnée essentielle de toute l'oeuvre de Beckett", según Croussy (92)- de verse enrolado, de manera ajena a su "libre" voluntad en lo que Ionesco ha calificado de "una especie de trampa colectiva" (93).

Esto explica el odio que brota en el corazón del Hijo hacia los que le dieron el ser, a cuyo odio corresponde casi siempre el odio paterno, como dice R.N.Coe:

"Molloy tiene una existencia, pero sólo en cuanto elemento de una serie, y por lo tanto no es libre. Su principio ha sido determinado por otros, como el principio de su hijo -si es que alguna vez lo tiene- estará determinado por él. Molloy no odia a nadie en el mundo tanto como odia a Mag; Moran no odia a nadie en el mundo tanto como odia a su hijo. El tormento de Watt ante el insoportable determinismo de la serie es idéntico al de Molloy ante la "cadena de los nacimientos" "(94).

Ionesco, utilizando la expresión de Heidegger, expresa su

asombro ante el hecho de que la humanidad entera haya aceptado, sin rebelarse, esta situación:

"Cómo la humanidad ha podido aceptar el estar ahí, arrojada ahí, sin ninguna explicación. Estamos cogidos en una especie de trampa colectiva y ni siquiera nos rebelamos seriamente (...) Somos llevados, somos condicionados, somos arrastrados en trailla igual que perros. Desde hace docenas de miles de años la humanidad está mistificada" (95)

Sin embargo, no estamos de acuerdo con la última parte de la interpretación de Coe en algo que consideramos fundamental dentro del teatro beckettiano: la desaparición del Padre frente al desarrollo del Hijo, como consecuencia del que Hegel llama "desplazamiento de generaciones". Para Coe, parece claro que no se da esta circunstancia en la obra de Beckett:

"Pero, a diferencia de la serie de criados en casa del señor Knott, donde la llegada del tercero determina automáticamente la partida del primero, el acto de la generación no entraña un final. Algo no funciona en este punto de la serie (...) El nacimiento es un irrevocable principio para quien es dado a luz; pero no es, como sería lógico, el irrevocable fin para quienes lo han engendrado" (96)

Creemos que no puede explicarse la dialéctica entre el Padre y el Hijo en la obra de Beckett si se prescinde de lo que podríamos llamar el último acto de esta tragedia: la "pretendida" liberación del Hijo, gracias a la "supresión dialéctica" del Padre. Para nosotros sí existe la conciencia de ese "irrevocable fin" para aquéllos que lo engendraron. En casa del Señor Hamm, como en casa del Señor Knott, "la llegada del tercero determina automáticamente la partida del primero". Esto es precisamente lo que explica el cambio brusco de Hamm, pasando a una situación de "vencido" -situación de Nagg-, desde el momento en que, en el ámbito cerrado de lo que L. Janvier llama "les trois générations présentes (...) dans l'air unique de l'autorité mau-

vaise" (Nagg-Hamm-Clov) (97), aparece el "embrión" de la nueva vida: el niño con la cabeza reclinada sobre su ombligo (98). Desde este momento, la sustitución queda ya determinada: Hamm deberá ocupar el cubo de Nagg -ya muerto-, Clov -inmovilizado en el umbral de la puerta- reemplazará a Hamm en su sillón y en su autoridad, mientras el papel de Clov será ahora para el nuevo "hijo adoptivo" y el viejo "juego" podrá volver a empezar, de acuerdo con la espiral beckettiana, con la única diferencia de que ahora el que empieza con el "A moi, de jouer"(99), en vez de llamarse Hamm, debería de llamarse Clov o cambiar su nombre por el de Hamm, para conservar la adecuada relación entre los nombres y los "papeles" de cada uno, de acuerdo con la elocuente interpretación de Coe (100).

Estas malas relaciones entre Padres e Hijos no son exclusivas de los personajes de Beckett. Según La Vieja de Les Chaises, el hijo que tuvo el matrimonio abandonó la casa paterna, acusando a sus padres de matar a los pájaros, a la vez que les enseñaba sus puños amenazadores, mientras les gritaba:

"... les rues sont pleines d'oiseaux tués, de petits enfants qui agonisent (...) Le ciel est rouge de sang (...) Papa, maman, vous êtes déchants!... Je ne veux plus rester chez vous (...) C'est vous les responsables..."(101).

Por su parte, El Viejo de la misma obra -como otro Krapp (102)- sentía remordimiento por haber dejado morir sola a su madre, caída en un hoyo, mientras se iba a bailar, aunque sabe que los hijos abandonan siempre a su madre y matan más o menos a su padre (103).

Otro personaje más reciente de Ionesco, Macbett, después de muerto -según el testimonio de su asesino Macol- estaría maldiciendo a su madre, por haberle dado la vida (104).

En Adamov, además del caso de Henri que odiaba todo lo que

procedía de la "autoridad abusiva" del Padre (105), del complejo de Edgar ante el dominio de su Madre (106) -en ambas obras bajo las distintas metamorfosis existentes-, de la influencia decisiva que ejercía La Mère sobre su hijo Pierre (10), de la muerte del hijo ante el mero hecho de que su padre, Le Militant, se persone en la casa (108), asistimos, al final de Tous contre tous, a un estallido en las relaciones entre la Madre y Jean, quien está a punto de estrangularla en presencia de Noémi y finalmente la traiciona ante los Partisanos, para que acaben con ella (109).

Así pues, este rencor existente entre Padres e Hijos se produce, por parte del Hijo, por haber sido destinado, sin su consentimiento, a vivir una vida sin otra esperanza que la Muerte; por parte de los Padres, sería el testimonio de la propia culpabilidad respecto de un hecho doblemente funesto: el nacimiento del Hijo que entrañaría para éste el tener que vivir la misma condición humana que el Padre y para los Padres constituiría el germen de su propia aniquilación, como ocurre en el mito tenetahara (110).

A unos y a otros los vemos sumidos en un empeño de deshacer lo que ha sido consumado, una vez han podido contemplar el espectáculo de lo que Coe llama la "imposible" condición humana: el Padre tratando de que no viva o haciendo que muera el Hijo antes de que sea "demasiado tarde", el Hijo soñando en volver atrás por medio de un "regressus ad uterum", adentrándose en el seno del Padre o regresando a la matriz materna, como se ha visto anteriormente y como afirma expresamente Ionesco:

".. es como si nunca hubiésemos existido (..) nuestra existencia habrá sido anulada retroactivamente, como si la nada pudiese devorarlo todo haciendo el camino inverso, desde nuestro fin a nuestro comienzo. No habremos existido nunca" (111).

La tentación que sienten algunos Padres de privar de la vida a sus Hijos desde niños parece, efectivamente, que se debe al deseo de ahorrarles un sufrimiento mayor después, cuando



se den cuenta de que su situación no tiene remedio, como se empeñaba Hamm en demostrar a uno de esos padres cuando éste le suplicaba un mendrugo de pan, porque su hijo se moría de hambre:

"HAMM.- (...) Enfin je finis par comprendre qu'il me voulait du pain pour son enfant (...) Mais réfléchissez, réfléchissez. Je vous donne du blé, un kilo, un kilo et demi, vous le rapportez à votre enfant et vous lui en faites -s'il vit encore- une bonne bouillie (...) une bonne bouillie et demie, bien nourrissante. Bon. Il reprend ses couleurs --peut-être. Et puis? (...) Mais réfléchissez, réfléchissez, vous êtes sur terre, c'est sans remède!" (112).

Se trata de aquella tentación que tantas veces acosara a M. Rooney, para quien la vida del niño no era más que "un fiasco en fleur", la promesa de un fracaso total o una "euthanasia preventiva", como dirá un personaje ionesquiano:

"M.ROONEY.- Tu n'as jamais eu envie de tuer un enfant? (Un temps) Couper court à un fiasco en fleur. (Un temps) Que de fois la nuit, l'hiver, sur cette route noire, j'ai failli tomber sur le gosse. Pauvre Jerry! (Un temps) Qu'est-ce qui me retenait alors (...)" (113).

Los personajes ionesquianos coinciden en esto con los beckettianos. En efecto, para John Bull, para L'Oncle Docteur y para L'Employé des Pompes Funèbres es preferible morir con muchos años de antelación a morir unos minutos o incluso unos segundos demasiado tarde, una vez se ha caído en la cuenta de que la muerte lo paraliza todo, lo esteriliza todo, dejando sin razón de ser a todos los trabajos, las ilusiones, los contratiempos, todo lo bueno y lo malo que la vida lleva consigo. Por esta razón John Bull da muerte a los hijos de los dos matrimonios ingleses, con el consentimiento de los propios padres, quienes están totalmente de acuerdo con él:

"JOHN BULL: Mieux vaut quelques années plus tôt que deux minutes trop tard... N'est-ce pas, Mesdames?  
Ier. ANGLAIS: Vous avez raison.  
Ile. ANGLAISE: Parfaitement d'accord (..)  
EMPLOYE DES P. F.: Mieux vaut à cet âge que plus tard...  
Maintenant ils ne s'en rendent pas compte. Plus tard, ils souffriraient, ils s'opposeraient. (...)  
(John Bull vise, tire, les deux enfants tombent.)  
(...)  
EMPLOYE DES P. F.: C'est comme une euthanasie (..) on peut dire que c'est une euthanasie préventive (..)  
ONCLE DOCTEUR: (...) c'est préférable ainsi. De toute façon, cela serait arrivé. Comme cela, c'est plus vite fait. Mieux vaut avant qu'après, mieux vaut trente ans plus tôt que deux secondes trop tard" (114).

A los padres de los niños ingleses, sin embargo, les cuesta más hacerse a la idea de su propia muerte. Para ellos, como para el mismo Bérenger, lo único que ahora tendría sentido sería seguir viviendo, tener una garantía de inmortalidad:

"BERENGER: Nous pourrions tout supporter d'ailleurs si nous étions immortels. Je suis paralysé parce que je sais que je vais mourir (..) C'est une vérité qu'on oublie... afin de pouvoir faire quelque chose. Moi, je ne peux plus faire quelque chose, je veux guérir de la mort" (115)

Posiblemente fuese ésta la causa por la que otro personaje de Ionesco, La Dame, -si damos crédito a su marido- no quería tener hijos. Según el marido, a ella no le gustaba esta existencia y, según ella misma, al querer vivir la vida lo que realmente ocurre es que no se vive, se pierde (116).

Ionesco se nos presenta, en su Diario, víctima de sus propios remordimientos por haber dado muerte a unos niños -¿los niños ingleses?- o, por lo menos, de haberlo deseado. Para él, éste podría ser una especie de deseo universal:

"Soy un asesino, he matado a unos niños. No soy el único acusado: Beckett también es acusado, así como un tercer

autor dramático, Pinter tal vez, o Genét (...) Beckett asume sus crímenes, no lamenta nada. Su rostro está endurecido, matará a más niños aún, si no consigue impedirse. Yo soy presa de los remordimientos, asolado por un sentimiento de culpabilidad invencible. Y, sin embargo, yo no he matado niños. O los he matado sin hacerlo adrede. O quizá he tenido ganas de matarlos, porque ¿quién no tiene ganas de matar niños? (..)" (117).

Schäffer, personaje de los sueños de Ionesco -tal vez el doble de su culpabilidad- fue condenado a cadena perpetua, para que no volviese a matar niños. Cuando era todavía niño había dado muerte a su hermanito con un cuchillo, partiéndolo en dos (118).

Realmente, si hemos de creer a otro personaje del teatro ionescuiano, resulta fácil matar a un niño. Facilidad resultante, por una parte, de la misma fragilidad del niño y, por otra, de una especie de instinto asesino residente en los adultos y que despierta cuando se ven ante esa fragilidad:

"AMEDEE: (..) un bébé ça se tue comme une mouche! (...)  
Un bébé c'est fragile. Ça ne tient à la vie que par un fil" (119).

En una de las primeras obras de Arrabal, aparecen también un hombre y una mujer discutiendo sentados sobre el ataúd de un niño. Se trata de su propio hijo al que ellos han dado muerte. Fidio y Lilbé están arrepentidos de haber matado y de haber ido al cementerio para arrancar los ojos a los cadáveres. En adelante, no volverán a matar y dejarán vivir a la gente; pero la intención de esos propósitos se ve clara en el comentario de Lilbé:

"Peor para ellos" (120)

Frédéric Vitoux, hablando de los tormentos que unos padres infligían a su hija -de los que fue testigo, desde la ventana

de su casa, el protagonista celiniano Bardamu- nos dice que

"l'enfant constitue par excellence une victime de choix".

Aunque, en este caso, los padres martirizasen a su hija por motivos distintos, es curioso que el padre se viese empujado a hacerlo, tras la comprobación de su propia "impotencia" (121).

En el teatro nuevo, el Padre no solamente se ve separado del Hijo, sino que se ve, al mismo tiempo, como diría M. Klein, en una situación de "splitting" (dividido) respecto de sí mismo (122), ya que si bien experimenta la necesidad de comprobar la realidad del Hijo -como se ha visto en la Relación Marido-Mujer-, será precisamente esa realidad la que se oponga y acabe por obstaculizar la realidad de su "señorío".

En este sentido, Morán que, por una parte, aleja de sí mismo a su hijo a veces violentamente, por otra, le echa de menos apenas se ha visto separado de él:

"Eloigne ton visage, tu pues de la bouche. (...)  
Il revint vers moi. Je lui fis signe de s'éloigner, tout en criant, Va-t-en! Il s'arrêta et me regarda, la tête de côté comme un perroquet, complètement désamarré apparemment. Je fis inconsidérément le mouvement de me pencher, pour ramasser une pierre ou un morceau de bois ou une motte, n'importe quel projectile..." (123).

Sin embargo, una vez que su hijo lo ha dejado, aunque sea momentáneamente, se da cuenta enseguida de cuánto necesita de su presencia:

"La journée me semble longue. Mon fils me manquait!" (124).

Y cuando el hijo se fue definitivamente, sin despedirse siquiera, de madrugada, después de una violenta discusión con su padre,

su instinto paternal se lo decía, mientras seguía dormido, aunque no lo hubiese visto partir:

"Car réveillé de bonne heure je me trouvai seul, dans l'abri, moi qui me réveillais toujours le premier. Et même il y avait longtemps que j'étais seul, mon instinct me le disait, longtemps que le souffle de mon fils ne se mêlait plus au mien..." (125).

En los casos en los que el Hijo consigue pervivir, al final de una vida llena de coacción y de terror inspirados por la presencia del Padre y después de haber tenido que soportar todo su sadismo, la dialéctica entre Padre e Hijo desemboca siempre en la "liberación" del Hijo. Así ocurre con Henri, de Adamov, con Henry, de Beckett, con Choubert, de Ionesco, todos ellos "liberados" gracias a la muerte del Padre. En otros casos, es el Hijo el que se libera por sí mismo, dejando al Padre abandonado, como pretendía Henri y como hicieron realmente el hijo de Morán, el hijo de los Viejos de Les Chaises y como se decide, por fin, a hacer el "hijo adoptivo" Clov (126).

Frente al "bloque monolítico" constituido por los padres, parece, pues, que al Hijo no le queda otra opción que "la integración al Sistema familiar o la rebeldía", como dice J.Mª. Aresté (127). La primera opción estaría representada por Jacques y la segunda actitud sería la de Henri. No obstante, la dialéctica existente en la relación Padre-Hijo no es tan sencilla, ya que en esa rebeldía del Hijo frente al Padre se "encarna" una nueva afirmación de lo que el Padre ha sido y, por otro lado, tras la misma integración del Hijo en el Sistema familiar, se puede ya descubrir que la misma continuidad lleva consigo la sustitución del Padre.

La conciencia de que esta sustitución, el "desplazamiento de generaciones" hegeliano, es irreversible puede explicar la resistencia e incluso la aversión de ciertos Padres, en el teatro

nuevo, a todo aquello que pueda tener relación con la procreación o la conservación de la especie humana. Frente a aquel sentimiento de "frustración" por una maternidad no conseguida o por una paternidad no realizada de que hablábamos anteriormente, encontramos en no pocas parejas, especialmente beckettianas, una especie de repulsión y fobia ante cualquier posibilidad de una nueva vida.

De hecho, en el teatro de Beckett no existe ninguna pareja que tenga hijos, si exceptuamos el caso de Fin de Partie -obra en la que es necesaria la existencia del Hijo para exponer el "desplazamiento generacional"- pero en ésta se trata de un "hijo adoptivo" y, por otra parte, no existe la "pareja". Estas parejas o no tuvieron hijos o, si los tuvieron, se murieron o abandonaron el hogar paterno o fueron, quizá, muertos por los propios padres. Por si fuera poco, no se conforman con ello estos viejos, sino que su instinto los lleva a matar a los hijos de los demás y a perseguir, incluso, a cualquier "procréateur en puissance" (128).

La pareja Winnie-Willie adopta, en efecto, una postura totalmente despectiva respecto a la procreación: ante la aparición de la hormiga con una bolita blanca entre sus patas -el huevo o la promesa de la conservación de la especie- Willie comenta:

"Oeufs. Formication" (129).

El juego de palabras provoca, repetidas veces, la risa de ambos personajes. Asimismo, después de haber oído la definición de "porc", como "cochon mâle châtré", definición que había sido solicitada insistentemente a Willie, la satisfacción se refleja inmediatamente en la cara de Winnie, satisfacción que aumenta considerablemente, al terminar Willie su comentario, diciendo: "Elevé aux fins d'abbatage" (130). Recuerda esta satisfacción de Winnie la alegría que se dibujaba en la cara del viejo Krapp, cuando éste repetía para sí mismo la definición, hallada en el

diccionario, de la palabra -ya olvidada después de grabada- "viduité" y del "oiseau veuve" (131). De la misma manera, en Tous ceux qui tombent, encontramos a Mme. Rooney seriamente preocupada, hacia el final de la obra, por saber si los mulos eran realmente estériles o impotentes y no podían procrear (132).

Con los sentimientos de estos viejos parece que deben relacionarse los deseos que sentía Molloy de ver desaparecer sus órganos genitales, como también aquella inclinación hacia "el horror al cuerpo y a sus funciones" que Morán trataba de sembrar en su hijo (133).

Parece como si ciertos viejos de Beckett estuviesen de vuelta de los placeres sexuales, mereciendo ahora su menosprecio y su aversión, como le ocurriera a Bardamu, al final de su viaje y una vez que ejercía su nueva profesión:

"La vision de ces femmes qui avortent, de ces femmes qui accouchent, revient souvent dans le récit, comme si l'auteur voulait souligner les aspects les plus douloureux de tout ce qui se rattache à la génération, à la naissance, ce symétrique de toute décomposition au cours d'une existence qui se traîne de misère en misère, qui ne saurait débiter d'ailleurs sans créer aussitôt souffrance et mort" (134).

Por otra parte, Beckett parece recrearse en la imagen de la fragilidad de la nueva vida. Aquella fragilidad del huevo de la hormiga descubierta por Winnie aparece enormemente incrementada, cuando aquella "petite balle blanche" (135) es puesta por Beckett en la mano del sádico M. Rooney quien tantas veces había acariciado deseos de matar a niños (136). A la vez que había caído un niño bajo el tren, al parecer no sin la complicidad del viejo, se le había caído también a éste -si no lo había echado expresamente- un objeto que llevaba siempre consigo y que se negaba a explicar a su mujer de qué se trataba exactamente. Lo único que sabemos de él es lo que dice Mme. Rooney:

"On dirait comme une petite balle.  
Et cependant ce n'est pas une balle" (137).

Asimismo, el viejo Krapp recuerda que un día cayó en su mano una pelotita que puso luego en la boca de un perro el cual la cogió suavemente. No obstante, a pesar de no haberla guardado, el viejo la seguía sintiendo en su mano hasta el día de su muerte (138).

Esta imagen del huevo como promesa de vida ha proporcionado a Ionesco el título de una obra de teatro: "L'Avenir est dans les oeufs" (139). ¿No tendrá relación esta imagen -cuando tanta importancia tiene la imagen en el teatro nuevo- con el huevo cósmico de la Mitología?

De esta manera, quedarían explicados los deseos de los Padres del teatro nuevo, especialmente los beckettianos, tendentes a la supresión de su descendencia por dos razones que parecen contrarias: por una parte, se desea la muerte de los hijos desde niños, para que no sufran más tarde ante lo irrisorio de la condición humana, por otra parte, se ve en el Hijo, al causante de la destrucción del Padre, por la ley del desplazamiento generacional y se tiende a la supresión del Hijo, como procedimiento instintivo para salvaguardar la propia supervivencia.

Ahora bien, la victoria del Hijo frente al Padre, no constituye más que una "pretendida" liberación, ya que en definitiva con esa victoria del Hijo lo que realmente se ha instaurado es un verdadero "retour du Père". La gran derrota de Henri consistirá precisamente en lo que él había cifrado siempre su victoria: al destronar al "Amo", es precisamente él -como en el caso de Macbeht- quien se transforma en nuevo Amo. La tiranía y la opresión que antes estaban frente a él, ahora se han posesionado en su persona. El movimiento en espiral va siguiendo su recorrido y el "desplazamiento de generaciones" instituye la inmovilidad de la situación originaria. Toda la lucha ha sido estéril,



todo el camino recorrido ha conducido al mismo punto de partida. Una testigo de excepción, como Winnie, nos lo recuerda al final de sus días felices:

"WINNIE.- (...) Oui, il semble s'être produit quelque chose, quelque chose semble s'être produit et il ne s'est rien produit du tout (...) Jamais rien ne change..." (140)

Aquí, como en las tragedias de Racine, tiene nuevamente aplicación la frase de R. Barthes: "la tragédie est précisément la représentation de cette immobilité" (141). La inmovilidad más atroz es el marco en cuyo interior imaginan caminar afanosamente por salir de él los personajes de este teatro que, con sus mentes, a veces demasiado lúcidas, otras veces enfermizas, nos dan la sensación de vivir una vida que, precisamente por esa inmovilidad que supone el incesante regreso al punto de partida, reviste caracteres trágicos.

- (1) G.W.F. Hegel, Fenomenologia del Espíritu, p. 268.
- (2) G.W.F. Hegel, Loc. cit.
- (3) R. Barthes, Sur Racine, p. 49.
- (4) Cfr. E. Ionesco, Jacques ou la soumission, en Théâtre I, pp. 99 y 114.
- (5) S. Beckett, Fin de Partie, pp. 103-105.
- (6) E. Ionesco, Le roi se meurt, en Théâtre IV, p. 51.
- (7) Cfr. J.Ma. Aresté, Dialectique de Maître-Esclave dans le théâtre d'avant-garde, p. 58. Universidad de Zaragoza.
- (8) Cfr. E. Ionesco, Jacques ou la soumission, en Th.I, pp. 100-101.
- (9) E. Ionesco, Op. cit., pp. 98-100.
- (10) Cfr. E. Ionesco, Op. cit., p. 103.
- (11) Cfr. A. Adamov, Le Sens de la Marche, en Théâtre II.
- (12) A. Adamov, Op. cit. p. 31.
- (13) Cfr. A. Adamov, Op. cit., pp. 63-64.
- (14) A. Adamov, Op. cit., p. 30.
- (15) A. Adamov, Op. cit., p. 23.
- (16) A. Adamov, Op. cit., pp. 23-24.
- (17) R. Barthes, Sur Racine, p. 48.
- (18) A. Adamov, Op. cit., p. 25.
- (19) Cfr. A. Adamov, Op. cit., pp. 35-36.
- (20) A. Adamov, Op. cit., pp. 26-27.
- (21) E. Ionesco, Jacques ou la soumission, en Th. I, p. 104.
- (22) A. Adamov, Op. cit., p. 31.
- (23) Cfr. S. Beckett, En attendant Godot, pp. 91 y 163 y A. Adamov, La grande et la petite manoeuvre, en Th. I, pp. 108, 122,...
- (24) Cfr. A. Adamov, Le Sens de la Marche, en Th.II, p. 64.
- (25) Cfr. J. Genet, Le Balcon, en Oeuv. Comp., IV, pp.132-133.
- (26) Cfr. J. Genet, Les Bonnes, en Oeuv. Com., IV, p. 176.
- (27) E. Ionesco, Diario II, p. 261
- (28) E. Ionesco, Macbett, en Théâtre V, p. 202-203.
- (29) R. Barthes, Sur Racine, p. 48.
- (30) G.W.F. Hegel, Fenomenologia del Espíritu, p. 268.
- (31) G. Rosolato, Ensayos sobre lo simbólico, p. 198.

- (32) R. Barthes, Sur Racine, p. 48.
- (33) R. Barthes, Loc. cit.
- (34) R. Barthes, Loc. cit.
- (35) Cfr. Beckett, Cendres.
- (36) Cfr. S. Beckett, Nouvelles et textes pour rien.
- (37) S. Beckett, Le Calmant, en Nouvelles et textes pour rien, p. 47, citado por L. Janvier, Pour Samuel Beckett, p. 283.
- (38) L. Janvier, Op. cit., loc. cit.
- (39) S. Beckett, Malone meurt, pp. 83-84.
- (40) A. Kojève, La Dialéctica del Amo y el Esclavo en Hegel, p. 116.
- (41) G. Rosolato, Ensayos sobre lo simbólico, p. 198.
- (42) Cfr. L. Janvier, Pour Samuel Beckett, p. 282.
- (43) S. Beckett, Malone meurt, p. 97.
- (44) E. Ionesco, Diario I, pp. 206-207.
- (45) Cfr. S. Beckett, Cendres, p. 44.
- (46) S. Beckett, Op. cit., pp. 37-38.
- (47) E. Ionesco, Diario I, p. 208.
- (48) R. Barthes, Sur Racine, p. 48.
- (49) S. Beckett, Nouvelles et textes pour rien, pp. 134-135.
- (50) G. Rosolato, Ensayos sobre lo simbólico, p. 198.
- (51) E. Ionesco, Victimes du devoir, en Th. I, p. 203.
- (52) Cfr. S. Beckett, La Fin, en Nouvelles et textes pour rien.
- (53) E. Ionesco, Victimes du devoir, Loc. cit.
- (54) Cfr. S. Beckett, Molloy, p. 162.
- (55) Cfr. E. Ionesco, Jacques ou la soumission, en Th. I, p. 99.
- (56) E. Ionesco, Victimes du devoir, en Th. I, p. 203-204.
- (57) R. Barthes, Sur Racine, p. 48.
- (58) Cfr. E. Ionesco, Victimes du devoir, loc. cit.
- (59) L. Janvier, Pour Samuel Beckett, p. 278.
- (60) L. Janvier, Loc. cit.
- (61) R. Barthes, Op. cit., pp. 49-50.
- (62) E. Ionesco, Diario I, p. 228.
- (63) E. Ionesco, Diario II, p. 23.
- (64) E. Ionesco, Diario I, pp. 213-214.

- (65) Cfr. L. Janvier, Pour Samuel Beckett, p. 282.
- (66) G. Rosolato, Ensayos sobre lo simbólico, p. 201.
- (67) G. Rosolato, Loc. cit.
- (68) S. Beckett, Cendres, pp. 45-46.
- (69) S. Beckett, Cendres, pp. 63-64.
- (70) R. Barthes, Sur Racine, p. 50.
- (71) S. Beckett, Molloy, p. 162.
- (72) Cfr. A. Adamov, "Note Préliminaire" a Théâtre II, p. 12.
- (73) A. de Waelhens, La Filosofía de Martín Heidegger, pp. 126-127.
- (74) Cfr. E. Ionesco, Diario I, p. 156.
- (75) Cfr. A. Adamov, "Note Préliminaire" a Théâtre II, p. 11.
- (76) Cfr. A. Adamov, Op. cit., p. 10.
- (77) Cfr. A. Adamov, La grande et la petite manoeuvre, en Th.I, p. 134.
- (78) Cfr. A. Adamov, Op. cit., pp. 118 y 126.
- (79) Cfr. E. Ionesco, Théâtre I, pp. 97 y ss.
- (80) Cfr. A. Adamov, Le Sens de la Marche, en Th. II, p. 26
- (81) G. Rosolato, Ensayos sobre lo simbólico, p. 201.
- (82) L. Janvier, Pour Samuel Beckett, p. 281
- (83) S. Beckett, Molloy, pp. 126 y 156-159.
- (84) Cfr. S. Beckett, Cendres, p. 46.
- (85) S. Beckett, Molloy, p. 149.
- (86) E. Ionesco, Diario I, p. 34.
- (87) Cfr. R.N.Coe, Qué ha dicho verdaderamente Beckett, p. 75.
- (88) S. Beckett, Fin de Partie, p. 69.
- (89) S. Beckett, Cendres, pp. 45-46.
- (90) S. Beckett, Têtes mortes, pp. 17-19.
- (91) R. N. Coe, Op. cit., p. 72.
- (92) G. Croussy, Beckett, p. 212.
- (93) Cfr. E. Ionesco, Diario I, p. 52.
- (94) R.N. Coe, Op. cit., p. 72.
- (95) E. Ionesco, Diario I, pp. 52-53.
- (96) R.N. Coe, Op. cit., p. 73.
- (97) Cfr. L. Janvier, Pour Samuel Beckett, p. 278.
- (98) Cfr. S. Beckett, Fin de Partie, p. 104.

- (99) Cfr. S. Beckett, Fin de Partie, p. 16.
- (100) Cfr. R.N. Coe, Qué ha dicho verdaderamente Beckett, p.49.
- (101) E. Ionesco, Les Chaises, en Th. I, p. 153.
- (102) Cfr. S. Beckett, La Dernière Bande, pp. 19-20.
- (103) Cfr. E. Ionesco, Les Chaises, en Th. I, p. 154.
- (104) Cfr. E. Ionesco, Macbett, en Th. V, p. 203.
- (105) Cfr. A. Adamov, Le Sens de la Marche, en Th. II.
- (106) Cfr. A. Adamov, Les Retrouvailles, en Th. II.
- (107) Cfr. A. Adamov, L'Invasion, en Th. I.
- (108) Cfr. A. Adamov, La grande et la petite manoeuvre, en Th.I.
- (109) Cfr. A. Adamov, Tous contre tous, en Th. I, pp. 207-208.
- (110) Cfr. L. Cencillo, Mito, Semántica y Realidad, pp.229-231.
- (111) E. Ionesco, Diario II, pp. 240-241.
- (112) S. Beckett, Fin de Partie, p. 73.
- (113) S. Beckett, Tous ceux qui tombent, p. 57.
- (114) E. Ionesco, Le piéton de l'air, en Th. III, pp. 186-188  
y Cfr. Diario I, p. 78.
- (115) E. Ionesco, Le piéton de l'air, en Th. III, pp. 128 y 188.
- (116) Cfr. E. Ionesco, Ce formidable bordel, pp. 43 y 45.
- (117) E. Ionesco, Diario I, pp. 205-206.
- (118) E. Ionesco, Diario I, p. 236.
- (119) E. Ionesco, Amédée ou comment s'en débarrasser, en Th. I,  
p. 277.
- (120) Cfr. F. Arrabal, Théâtre I (Paris, Julliard), pp.13-14.
- (121) Cfr. F. Vitoux, Louis-Ferdinand Céline. Misère et Parole,  
pp. 40-41 y L.-F. Celine, Voyage au bout de la nuit,  
p. 275.
- (122) Cfr. G. Rosolato, Ensayos sobre lo simbólico, pp. 295  
y 297.
- (123) S. Beckett, Molloy, pp. 190 y 192.
- (124) S. Beckett, Molloy, p. 193.
- (125) S. Beckett, Op. cit., p. 203.
- (126) Cfr. L. Janvier, Pour Samuel Beckett, p. 278 y  
G. Croussy, Beckett, p. 121.
- (127) Cfr. J.-Ma. Aresté, Dialectique du Maître-Esclave dans  
le théâtre d'avant-garde, p. 58. Universidad de  
Zaragoza.

- (128) Cfr. S. Beckett, Fin de Partie, p. 105.
- (129) S. Beckett, Oh les beaux jours, pp. 40-41.
- (130) S. Beckett, Oh les beaux jours, p. 64.
- (131) Cfr. S. Beckett, La Dernière Bande, p. 20.
- (132) Cfr. S. Beckett, Tous ceux qui tombent, p. 70.
- (133) Cfr. S. Beckett, Molloy, pp. 46 y 157.
- (134) F. Vitoux, Luis-Ferdinand Céline. Misère et Parole, pp. 145-146.
- (135) Cfr. S. Beckett, Oh les beaux jours, p. 40.
- (136) Cfr. S. Beckett, Tous ceux qui tombent, p. 57.
- (137) S. Beckett, Op. cit., p. 75.
- (138) Cfr. S. Beckett, La Dernière Bande, pp. 21-22.
- (139) E. Ionesco, Théâtre II, pp. 203-229.
- (140) S. Beckett, Oh les beaux jours, pp. 52 y 61.
- (141) R. Barthes, Sur Racine, p. 37.

C.- RELACION HERMANO - HERMANA.

Dentro de la relación Hermano-Hermana (la tercera relación familiar hegeliana), de la misma manera que no existe el interés biológico, tampoco existe el Deseo por parte de ninguno de los dos.

Por otra parte, en cuanto que el Hermano es, a la vez que Hermano, Hijo, no puede sentirse "Amo" respecto de su Hermana. Por esta razón, todo Deseo, en el supuesto de que existiese, quedaría superado, "suprimido", negado. De ahí nace, como dice Kojève, el carácter verdaderamente humano de esta relación:

"la hermana, en tanto que tal, alcanza el más alto presentimiento de la conciencia moral: ella representa la cúspide de la esencia familiar, su actitud es la menos "natural" de todas (..) La más elevada actitud femenina es la de la hermana frente al hermano (...) Es la actitud más pura, más desprovista de todo vínculo "natural". Al relacionarse con el ser inactivo (Sein) del hermano no espera nada de él; por eso la muerte del hermano no cambia nada para ella" (1).

Ahora bien, esta carencia de cambio es solamente válida en cuanto a la "apetencia" se refiere, pero no en cuanto al reconocimiento vinculado al equilibrio de la sangre, ya que en este sentido la pérdida del hermano es "irreparable", según Hegel, para la hermana:

"el hermano es para la hermana la esencia igual y quieta en general, su reconocimiento en él es puro y sin mezcla de relación natural; la indiferencia de la singularidad y la contingencia ética de ésta no se dan, por tanto, en esta relación, sino que el momento del sí mismo singular que reconoce y es reconocido puede afirmar aquí su derecho, pues se halla vinculado al equilibrio de la sangre y a la relación exenta de apetencia. Por eso la pérdida del hermano es irreparable para la hermana, y su deber hacia él el más alto de todos" (2).

En la práctica, esta relación permanecerá siempre trunca-da. En efecto, el Hermano nace en el seno de la Ley divina (la Familia), pero va destinado a vivir bajo la Ley humana (el Es-tado). Si el plano masculino es superior al femenino, es pre-cisamente por esta dimensión. Cuando Kojève dice, al comentar a Hegel que "la Mujer es la realización concreta del crimen" (3), habla, sin duda, de la Mujer como "personificación" o co-mo la representante de la Ley divina. El Estado antiguo parece por la guerra que es la manifestación de "lo Universal". El vencedor es lo Particular, la Familia, el Esclavo, la Mujer.

De la misma manera que en la relación Marido-Mujer hablába-mos de una verdadera constante referida al dominio de la Mujer sobre el Marido, aquí encontramos también a la mujer, en su pa-pel de Hermana, empeñada en que, de una u otra manera, sea la Ley divina (la Familia) la que triunfe sobre los intereses de la Ley humana.

De todos modos, en el teatro nuevo la relación Hermano-Her-mana aparece en un número limitado de casos, especialmente si se compara con la frecuencia de la relación Marido-Mujer o, in-cluso, con la relación Padre-Hijo.

Para Hegel, la relación Hermano-Hermana es "la relación sin mezcla". Son una misma sangre

"que ha alcanzado en ellos su quietud y su equilibrio. Por eso no se apetecen ni han dado y recibido este ser para sí el uno con respecto al otro, sino que son, entre sí, libres individualidades" (4).

La Hermana, pues, en cuanto tal, no siente "apetencia" por el Hermano, pero necesita de él para seguir sintiéndose Herma-na y para seguir viviendo como tal. Si la Hermana alcanza en su sangre, como Hermana, la quietud y el equilibrio, desapare-cido el Hermano, desaparece también esa relación y, con ella,



la quietud y el equilibrio. En este sentido, ciertamente, la pérdida es "irreparable".

No deja de ser significativo que la única vez que en todo el teatro de Beckett se hace referencia a la Hermana -circunstancia que no hemos visto recogida por ningún crítico- sea precisamente para expresar la desesperación de que fue presa cuando, ante la mera sospecha de que el Hermano había abandonado la casa paterna, amenazaba con suicidarse, echándose por el acantilado:

"ADA.- Personne ne savait où tu étais. Tu avais découché, d'après ton lit. Tout le monde s'injurait. Ta soeur disait qu'elle allait se jeter de la falaise" (5).

Mathilde, por su parte, trata por todos los medios de retener a Henri dentro del marco de su Ley divina. Al recordarle la situación en que se encuentra su padre, trata de provocar la compasión del Hijo, para que no se vaya y para que abandone sus propósitos de luchar por los intereses de la Ley humana:

"MATHILDE.- (...) Dis, tu ne vas pas abandonner papa, malade comme il est! Un coup pareil! Il ne s'en relèverait pas.  
HENRI.- Chantage!" (6).

Acto seguido, al ver que su recurso no ha tenido éxito, Mathilde busca la compasión del "Hermano":

"MATHILDE.- Mais si tu t'en vas, qu'est-ce que je leur dirai? (Bas, avec peur) Berne fera tout retomber sur moi" (7).

Al oírse los gritos de Georges y de Albert, llamando desde la calle a Henri para que parta con ellos, Mathilde simula sen-

tir frío, para cerrar la ventana. Luego, le hará hablar de Lucile, su prometida, para decidirlo a quedarse (8).

Consciente o inconscientemente, Mathilde está jugando todas las bazas de la Ley divina en contra de la Ley humana, en contra de los deseos de Henri de abandonar la casa del Padre para luchar en favor de los intereses de la Ciudad. La acción de la Hermana es doblemente "criminal", porque se opone a los intereses de Henri y, simultáneamente, a los intereses del pueblo. Pero, al final, Henri, precisamente por causa de la Hermana -al verla convivir con Berne-, como Hermano, como súbdito de la Ley divina, matará a Berne (el nuevo Padre y representante de la Ley divina), destruyendo la propia base del Estado que es la Familia. En este momento, su acto será también doblemente criminal, en cuanto que ha sido dirigido, simultáneamente, contra la base de la Ley divina -el Padre- y contra la base de la Ley humana (la Familia como base del Estado). Situada la acción de la Familia en el mundo pagano de los Amos, no puede menos de ser "criminal"; Kojève lo razona con estas palabras:

"En el seno de la Sociedad pagana, la acción (negatriz) es necesariamente criminal; es por tanto esta Sociedad (este Estado) la que es criminal (Schuld), y su Schicksal, su Destino (=Venganza de la Familia) será su ruina. El Mundo pagano de los Amos es un mundo trágico."  
(9)

En Jacques ou la soumission, ante la situación conflictiva que se ha originado entre Padre e Hijo, aparece también la Hermana como conciliadora, tratando de mover a compasión al Hermano, en favor de los intereses de la Familia. Aquí se trata, nuevamente, de hacer claudicar al Hermano, para que acepte el credo de la Ley divina:

"JACQUELINE: Mon cher frère... tu es un vilain. Malgré tout l'immense amour que j'ai pour toi, qui gonfle mon coeur à l'en faire crever, je te déteste, je t'exerte.

Tu fais pleurer maman, tu énerves papa (..) Quant à tes grands-parents, regarde ce que tu en as fait (..) Je te punirai. Je ne t'amènerai plus mes petites camarades pour que tu les regardes quand elles font pipi (..) Allons, ne fais pas pleurer maman, ne fais pas rager papa. Ne fais pas rougir de honte grand-mère et grand-père" (10).

Todo el desequilibrio y el desorden que se habían producido en el seno de la familia, se restablecen gracias a la "operación" de la hermana. Ni las súplicas de la madre, ni las amenazas del padre ni la "experiencia" de la abuela, ni la situación del abuelo lo habían conmovido. Lo único que obtiene el resultado apetecido será la misiva de las voces etéreas de la hermana, como ella dice:

"JACQUELINE: (..) je suis envoyée vers toi, comme une lettre à la poste, timbrée, timbrée par mes voix aériennes..." (11).

De todos modos, la hermana estaba segura del éxito de antemano, como había advertido previamente a la madre.

En L'Avenir est dans les oeufs -que es una continuación de la obra anterior- Jacques y Roberte se olvidan de la Ley divina, al desentenderse durante tres años de los intereses de la familia. Esta necesita ver pronto "los resultados", como dice Jacques-Père, es decir, le interesa contar con una garantía de seguridad y una continuidad fuera de toda duda. Sin esto el equilibrio familiar correría peligro y pronto advierten las primeras amenazas. En este momento, será la hermana nuevamente la encargada de restablecer el orden:

"JACQUES-PERE: Il faut prendre une décision!... Jacqueline, allons, une initiative... (..) JACQUELINE: Toujours moi!... (..) JACQUES-GRAND-MERE: Quelle brave enfant! JACQUES-MERE: Ma fille... Elle est ma grande consolation! ROBERTE-MERE (à son mari): Il faut le reconnaître.

ROBERT-PERE, ROBERTE-MERE, JACQUES-PERE, JACQUES-GRAND-MERE (tendant les bras vers Jacqueline, tandis que le portrait du grand-père est toujours immobile et muet): Brave enfant! Brave enfant! Brave enfant!  
JACQUELINE: Tâchons d'abord de les séparer... pour mieux les réunir, par la suite!" (12).

Todos los personajes de la escena reconocen la habilidad de Jacqueline y quedan pendientes de ella, mientras la pareja Jacques-Roberte salen de su sueño, para obedecer todas las órdenes de aquélla, la cual les recuerda que ante todo deben pensar en su "deber principal" que es "la producción". Jacques y Roberte responden como autómatas. Para ello, aceptan nuevamente el antiguo credo familiar que les había sido transmitido por los abuelos:

"les pommes de terre au lard, à la ménée" (13).

Cuando Jacques insinúa sus antiguos escrúpulos ante la comida, una ligera intervención de la hermana será suficiente para convencerlo. Jacques comerá como un hambriento y, acto seguido, Jacques-Grand-Père podrá morir tranquilo (14). La Ley divina ha triunfado una vez más, gracias a la intervención de la Hermana y la perpetuidad de la Familia queda asegurada hasta la tercera generación, a la vez que la alegría, como las cestas de huevos recién puestos, invade la escena.

La Soeur de La grande et la petite manoeuvre, casada con Le Militant -el encargado de dirigir la lucha contra las fuerzas y la Policía del Estado- y que es hermana, a la vez, de Le Nutilé, aparece en el mismo plano que Mathilde, la hermana de Henri. Por una parte, lamenta haberse casado con el Militante quien ha intentado sustraerla a ella misma del campo de la Familia, para consagrarla al servicio de la ley humana:

"LA SOEUR.- (..) Il parle, il parle, et c'est toujours

du Mouvement qu'il s'agit, de ce qu'ils rêvent de faire, de ce qu'ils ne feront pas. Oh, j'ai toujours su que c'était son seul souci. Il ne s'est occupé de moi que pour m'amener à militer; je l'ai fait, je le regrette (..) Son enfant est en danger, mais il n'y pense pas" (15).

La Hermana siente haber dejado su primera familia, la casa de sus padres, la de su hermano, a quien reprocha no habérselo impedido:

"LA SOEUR.- Pourquoi ne m'as-tu empêché de le suivre...!  
(...)  
Si tu avais voulu garder ta soeur, tu aurais réussi.  
(Etreignant le Mutilé) Tu as toujours compté pour moi plus que les autres, tu le sais bien..." (16).

Parece como si el Marido e incluso el Hijo no pudiesen llenar su vida, como puede llenarla la compañía del Hermano. Es una complicidad casi incestuosa, muy próxima al comportamiento de otras hermanas en Adamov. A pesar de estar casada y tener consigo al hijo, dice al hermano, abrazándose a él:

"Je suis seule. Maintenant tu es là" (17).

Incluso cuando ve que su hijo empieza a toser y presiente el fatal desenlace, como realmente ocurre, echa de menos al hermano, a pesar de estar presente su marido y padre del niño:

"LA SOEUR.- Si seulement mon frère était là! Lui, je suis sûre qu'il se débrouillerait" (18).

El desorden y la inquietud son, en el fondo, los que mueven los hilos de los personajes de la obra, como explicó posteriormente el mismo Adamov, según refiere M. Esslin, en El teatro del Absurdo:

"El mismo Adamov ha explicado el sentido del título de esta obra, refiriéndose a la pequeña maniobra de desorden social en ella presentada, en contraste con las grandes maniobras de la condición humana que la envuelven y empequeñecen" (19).

En efecto, el desorden y la inquietud han invadido el mundo de la hermana, desde que ésta abandonara el mundo del Hermano (El Mutilado) para pasarse al lado del Marido (El Militante). Para ella, el desorden lo lleva consigo el Marido: él fue quien provocó el desastre en la sociedad con la lucha que ha implantado y él lo ha llevado también al seno de la Familia al ser el causante de la muerte de su propio hijo "debido a que al doctor le ha sido imposible ir a atenderle por los desórdenes que él mismo ha provocado"(20).

Ahora bien, la Hermana no lamenta solamente su equilibrio perdido; a ella le duele que el Hermano lo haya perdido también. Por ello tratará de convencerle para que regrese al mundo de la Ley divina:

"LA SOEUR.- Je suis sûre que toi, si tu vivais avec une femme et si tu avais un enfant d'elle..."

El Hermano sabe que es cierto; reconoce que la Hermana tiene razón:

"LE MUTILE.- (...) alors tout changerait (...) Ils ne pourraient rien contre moi" (21).

Al observar la Hermana que el Hermano es presa nuevamente de la crisis provocada por las Voces de los Monitores, trata de ayudarle por todos los medios, a pesar de que su ofrecimiento sea rechazado:

"LA SOEUR.- Il y a longtemps que ça ne t'était pas arrivé

(...) Puis-je faire quelque chose pour toi? (...) Je voudrais tellement t'aider (..) Tu m'entends?" (22).

Seguidamente intentará convencerlo para que no se vaya; el pretexto de que es todavía muy temprano no es más que una excusa, porque lo que ella pretende es evitarle el desastre que le espera, a la salida. Quiere ir detrás de él y los gritos y el llanto de su hijo enfermo no son suficientes para impedirle correr alocada detrás del Hermano. Después de haber transcurrido un tiempo sin que haya tenido noticias del Hermano, se siente preocupada y reprocha a su marido que no se haya mostrado más solícito con él:

"LA SOEUR.- (...) quand mon frère a eu son accident, tu n'es même pas allé le voir. C'est à peine si tu t'es informé de lui (..) Il y a plusieurs jours que je ne l'ai pas vu. Pourvu qu'il ne lui soit pas encore arrivé quelque chose" (23).

No obstante, y a pesar de que ella misma le hubiese insinuado previamente que tratase de encontrar a una mujer como esposa, cuando el Hermano le confiese más tarde contar ya con el amor liberador largo tiempo deseado, se mostrará recelosa, incluso celosa, como le ocurriera a Alice, en Le Tableau, como si le arrebatasen algo que a ella sola pertenecía:

"LE MUTILE.- J'avais depuis toujours le pressentiment que seul l'amour pouvait me délivrer, mais je croyais qu'il m'était refusé.  
LA SOEUR.- Ne t'ai-je suffisamment prouvé que je t'aimais?  
LE MUTILE.- Elle s'est mise entre eux et moi, elle est le mur qui me protège.  
LA SOEUR.- Et moi, je ne te protégeais pas?" (24).

La Hermana, al mismo tiempo, parece intuir que el amor encontrado por el Hermano no es el amor auténtico, el que él

necesita; a pesar del cambio que el Hermano afirma haber experimentado, parece que ella no sólo no lo ve, sino que advierte más bien un empeoramiento y le ofrece de nuevo su ayuda. Ni el mismo Mutilado se explica cómo está tan confidente con su Hermana, teniendo a su lado a la otra mujer, a Erna, a la que ama, la cual se ha dado ya cuenta del cariño que siente por él la Hermana:

"ERNA.- (...) elle t'aime beaucoup, elle a peur que je te te rende malheureux" (25).

Por su parte, la Hermana, tal vez un tanto despechada o celosa, al verse marginada por causa de Erna, viendo que lleva las de perder, dice al Mutilado:

"LA SOEUR.- (...) Je te laisse. Je pense que tu n'as plus besoin de moi" (26).

Sin embargo, no podrá dejarlo definitivamente. En el hospital, será ella la primera en acudir a consolarlo y será precisamente para convencerlo de que debe abandonar a aquella mujer que iba a resultarle "fatal":

LA SOEUR.- Je ne comprends pas comment tu peux encore tenir à elle. Est-ce qu'elle a changé ta vie comme tu l'espérais? Est-ce que tu n'as pas perdu ta jambe, malgré (ricanant)... son amour?" (27).

Si tenemos en cuenta que, según Hegel, la pérdida del Hermano es "irreparable" para la Hermana, nos explicamos que ésta sea capaz de todo para evitar aquella pérdida. Por otra parte, si el equilibrio biológico existe en la relación entre hermano y hermana es, como dice J.Ma. Aresté, "no porque la relación entre hermano y hermana sea una relación al margen de la sexualidad, sino porque la sexualidad en ella está libre de



la apetencia por un lado y de la exterioridad de la generación por otro" (28).

Ahora bien, cuando en la relación Hermano-Hermana se produce el desequilibrio, éste puede comprender el desequilibrio sexual. La Hermana, en este caso, será la más interesada en restablecer el equilibrio perdido, puesto que ella, a diferencia del Hermano, sólo puede vivir en el marco de la Ley divina y tratará de restablecerlo al nivel que le sea posible. Esto puede comprobarse, particularmente en Adamov, dentro del teatro nuevo, por ser quien refleja mejor el desorden y el desequilibrio reinantes en el mundo de sus personajes.

En la relación entre Lars y Thea es evidente que el desequilibrio existe. Por supuesto que nos hallamos en el plano del subconsciente, reflejado por la técnica del sueño: un mismo sueño que tienen cuatro personajes distintos y, naturalmente, cada uno bajo una perspectiva distinta. Adamov, desde sus "Notes Préliminaires" a la obra, nos advierte que el sueño de Lars es una

"évoque de sa "perversité", ambivalence du désir qu'il a à la fois d'Alma, de Brit et de Thea. Il demeure que c'est de Thea surtout qu'il s'agit, de l'inceste qui n'ose pas s'avouer comme tel" (29).

En el entrecruzamiento de reflejos genetianos existentes entre Brit, Alma y Thea (la mujer, la amiga y la hermana) y que se dan en el alma de Lars, son precisamente los reflejos de la Hermana los que provocan el sentimiento de culpabilidad y toda la obsesión de aquél. Su madre había muerto en el accidente del tren, por no ir acompañada de Thea, al quedarse ésta retenida en brazos de su hermano Lars:

"LARS (bas): Oh, le coupable, c'est toujours moi, je le sais bien. Et c'est moi aussi qui ai enjoint à Thea de ne pas suivre mère, et cela pour la garder près de moi, pour manger le chanvre de ses cheveux. Et le mardi d'après, Thea..." (30).

En estas palabras descubrimos un triple remordimiento de Lars: el referente a la muerte de la madre, el remordimiento por el hecho de que esa muerte fuese motivada por la circunstancia del incesto y el remordimiento por el suicidio de la hermana ocurrido ocho días más tarde, en el mismo sitio en el que muriera la madre. Para ahogar este sentimiento de culpabilidad, Lars, en su sueño, hará hablar a la misma hermana para que lo declare inocente:

"THEA: Lars n'a pas tué sa soeur. C'est sa soeur qui s'est tuée, parce qu'elle en avait assez de vivre. Lars d'est pour rien dans l'affaire" (31).

A continuación aparecerá el espectro de la madre afirmando que también Thea ha sido perdonada. Lars desea que la culpabilidad del incesto quede completamente borrada, pero inmediatamente aparta la imagen de la madre a la vez que rechaza la idea de una posible complicidad en la muerte de ésta (32).

La obsesión de Thea era distinta. Por encima de todo, ella lo que pretendía era conservar al Hermano. Su sueño empieza cuando su hermano le hace la presentación de Brit, la cual, según el mismo Adamov, era para Thea,

"l'intruse, la méchante, la rusée" (33).

Es decir, Brit constituía una amenaza para Thea, la amenaza al equilibrio hasta entonces existente, ante la posibilidad de que el Hermano abandonase un día la casa materna por causa de Brit. Lars era consciente de esta amenaza para Thea; por esto, en el mismo momento de la presentación, ofrece a la hermana una garantía, una promesa en favor de aquel equilibrio, con el compromiso de la propia Brit:

"LARS: Il se peut que j'épouse Elle. Brit Wingel (..)

Mais je te promets que je ne quitterai pas le domicile maternel. J'en ai parlé à Brit Wingel, qui semble avoir très bien compris" (34).

Una vez más el temor de la Hermana despierta ante la posibilidad de que el Hermano abandone la casa paterna (o materna) y sus celos se disparan como en otras obras. En efecto, mientras Lars y Brit se mecen en el columpio, empujados por Alma que se divierte con ellos, Thea observa, en silencio, todos los movimientos de la pareja. Al preguntar Brit a Lars si aquellos momentos podrían no acabar nunca, le faltará tiempo, sin embargo, a Thea para replicar:

"THEA (méchante, sententieuse): Les plus belles choses ont une fin. (...)  
Heureusement qu'Alma se fatigue assez vite" (35).

A Lars le constaba que su hermana no quería a Brit -de hecho, ésta era la única que podía privar a Thea de su hermano, puesto que Alma había quedado desplazada hacía tiempo- como le constaba también la inclinación que Thea sentía por él, ya que había hojeado su diario íntimo en donde ella lamentaba la existencia de las leyes prohibitivas del incesto. El Hermano constituía el tema central del Diario de Thea. Cuando ésta sorprende al Hermano revisando uno de los cuadernos de ese Diario, no sólo no le importa que él lo lea, sino que incluso parece encontrar en ello un placer casi morboso:

"THEA (riant comme une petite fille): Oh, c'est le gros bleu que tu as chipé! Bon, garde-le, mais que personne ne le sache, personne.  
LARS: Y parles-tu souvent de moi?  
THEA: A toutes les pages.  
LARS: Et les autres, tu les nommes?  
THEA: Les autres? A peine, de temps en temps, quand ils sont disposés dans mon histoire de telle sorte que je ne peux éviter d'en parler" (36).

Sin embargo, cuando Lars se muestra cariñoso con ella, parece tratar de contenerlo, aunque posiblemente se trate más bien de un falso pudor o de coquetería femenina que de un verdadero respeto hacia la madre. De esta manera, lo que ella ansiaba en su vida de vigilia y no podía ver realizado por impedírselo las leyes o los prejuicios de aquélla, saldría a flote, sin trabas de ninguna clase, durante las horas del sueño:

"LARS (étreignant Thea): Ma Thea, peureuse, pleureuse, méchante, détendue.

THEA: Tiens-toi bien, mère va venir. Et depuis six semaines environ, elle a en nous regardant un rire mauvais. Tu ne l'as pas remarqué?" (37).

Thea, hermana mayor de Lars, se siente protectora del Hermano. Ella, que había vivido los largos años de su infancia, toda llena de complejos y frustraciones, sentía todavía la necesidad de superarlos. Ella, a la que nunca le permitieron manifestar su opinión ni siquiera en su propia casa, a la que todos veían "toujours seule et triste", a la que no quedaba más remedio que llorar y bajar la cabeza cuando su madre le cortaba el pelo, para ir a venderlo en el mercado de la ciudad, dejándola más triste y más fea que antes, ¿cómo iba a olvidar aquellos tiempos?. El sentido de protección al hermano menor, el mismo cariño desordenado que sentía por él, no eran más que la manifestación y la pervivencia de aquel trauma de su infancia. Así, cuando Lars abofetea al Rector de la Facultad de Medicina, ella intercede por el hermano inmediatamente:

"THEA: Oh, ne dites pas que vous allez le radier de la faculté de Médecine! Il serait trop malheureux... (...)

Vous savez, monsieur le Recteur, il a comme ça des élans brusques mais bien vite rentre dans l'ordre" (38).

La reacción contra aquellos tiempos, en los que como ella misma dice "je baissais toujours la tête", se manifiesta ahora

en la imagen del hermano que, en el sueño de Thea y una vez que él intentó replicarle, aparece sumiso y acatando sus órdenes mientras le besa la orla de su vestido:

"LARS: Mais qu'est-ce qui te permet?..."

THEA: Baise le bas de la robe de ta grande soeur qui a raison.

LARS: (s'exécutant) Je baise le bas de la robe de ma grande soeur qui a raison.

THEA: Et retire tout ce que tu as dit sur maman" (39).

Esta situación recuerda la sumisión con que Henri obedecía a su padre, al pie de la letra, en Le Sens de la Marche, cuando éste le hacía repetir sus mismas frases y le obligaba a seguir su voluntad (40).

Como la hermana del Mutilado, Thea se siente también capaz de ayudar a Lars, únicamente que la ayuda de ésta resulta menos desinteresada que la de aquélla:

"THEA (se faufilant sur la scène et se collant à Lars):

Je ne sais pas où est Brit (..) Mais je sais où est Thea, et ses pauvres petits cheveux aplatis. Oui, près de toi, tout près de toi. C'est elle qui peut t'aider, mais d'abord, aide-la un peu. Donne-lui la force de t'aimer. On n'est pas toujours prêt à tout donner, les mains ouvertes, comme Sainte Catherine de Sienna" (41).

Paralelamente a lo que le ocurriría a su hermano, al final del sueño se sentirá acosada por los mismos sentimientos de culpabilidad que aquél: el recuerdo de aquel "martes terrible", el de la muerte de la madre mientras se cometía el incesto de los hermanos, y paralelamente al remordimiento de Lars por la muerte de Thea, se alude ahora a una posible complicidad por la muerte de Alma. Thea no consigue borrar de su conciencia el sentimiento de la culpa así como antes, por el contrario, parecía haberlo conseguido Lars:

"THEA: Non, tu n'as pas de peine. Si tu en avais, elle déborderait, s'étendrait sur moi. Je ne peux plus, Lars, j'ai trop honte. Et puis Alma, enfin! Le coup de grâce! (...)  
C'est trop injuste, les accidents! Ils vous feraient croire au hasard. Suis-je bête! Maman devrait payer pour la sale fille que je suis. Il y a une logique fatale. Lars, tandis que tes lèvres se posaient sur mes genoux, ses pauvres genoux à elle étaient fracassés, jetés, propulsés hors du wagon. Ce n'est pas possible de vivre avec de pareils souvenirs" (42).

No obstante, de una cosa no se siente arrepentida Thea, ni siquiera al final, y es de haber amado a Lars. Precisamente aquella "declaración de amor" que Victor, el "padre espiritual de Lars", hiciera a Thea en el ascensor años atrás, mientras ella huía despavorida, es la misma que ahora ella pone en boca de Lars, al final de su sueño:

"LARS: Thea, je t'aime" (43).

Sin embargo, detrás de aquella declaración, aparece nuevamente la imagen del viejo complejo revestida de la suave voz de su enemiga:

"BRIT: Alma, Lars, moi, nous seuls, ce serait trop beau!"

Todos, menos ella, "la excluida". Entre tanto, Thea, que cayó al suelo con su violín entre los brazos al oír la voz de Brit, se levanta y se pone a gritar:

"THEA: Et moi! Que fais-tu de moi, encore vivant! Vous m'en voulez peut-être parce que j'ai décidé de me tirer. Alma, Brit, Lars, vous, tous les trois seuls. (Criant plus fort encore) Et moi, seule, exclue, exclue!" (44).

Esto precisamente, lo último que nos dice en su sueño, gritando horrorizada, es lo que siempre había temido: quedarse sola, excluida, fuera de toda ley, sin tener entrada en el campo de la Ley humana y rechazada del círculo de la Ley divina. Privada en su infancia del cariño materno, marcada por el trauma de sus complejos, que no podían menos de hacer de la suya una vida desequilibrada, a Thea no le quedaba otra solución posible, dentro de la Familia, que la solución del Hermano. Así, para contrarrestar aquel desequilibrio, nace en su vida otra fuerza que, en último término, no es más que otro desequilibrio: el amor desordenado del Hermano como remedio para la propia conservación.

Un comportamiento parecido al de Thea, es el de Alice, respecto de su hermano, Le Gros Monsieur, en Le Tableau. De cara al Pintor -a la Sociedad- Le Gros Monsieur era el "Amo" de la familia, el que hacía trabajar y tenía subyugada a la hermana, la cual acataba sus órdenes y aceptaba sus malos tratos. Pero, una vez el Pintor desaparece de escena, por indicación del propio Ionesco, se produce entre el hermano y la hermana un cambio repentino tan inesperado como absurdo: los dos hermanos permutan sus papeles; desde ahora, será ella la Opresora y él el Oprimido: el cambio se produce incluso en el aspecto físico: ella, antes "voutée", se manifiesta desde ahora "étonnamment agressive", mientras él aparece, desde este momento, "le dos courbé" y con una serie de defectos que ella misma le echa en cara. Por otra parte, es ella la que le reprocha la pérdida de tiempo y de dinero en fantasías y le acusa de no dedicarse lo suficiente a su trabajo y a sus contratos, llegando a amenazarlo con el bastón y a tratar varias veces de golpearlo con él en la cabeza (45).

Ahora bien, este cambio importante que se inició en la Hermana arranca del momento en que ésta vio a la mujer pintada en el cuadro. No deja de ser significativo que en la primera ocasión en que se muestra respondona sea precisamente al descubrir

el cuadro: la mujer del cuadro constituye para ella la misma "amenaza" que Brit constituía para Thea. En Presencia del Pintor, el hermano le había dicho:

"LE GROS MONSIEUR (à Alice): Alice, ne reste pas collée près du tableau. Ah!... merde... Tu m'empêches de voir. La comparaison ne t'es pas favorable, laideron! Tourne-toi, cache-toi!" (46).

Alicia presiente que, por la mujer del cuadro, se verá privada del Hermano y con el Hermano perderá su seguridad, la protección y el sostenimiento que la compañía del Hermano le proporcionaba, como éste había manifestado al Pintor:

"LE GROS MONSIEUR: (...) ma soeur, de beaucoup mon aînée, elle est dans cette maison, elle n'a pas réussi dans la vie, elle n'est pas méchante, que ferait-elle sans moi? Je l'ai recueillie, je pourvois à ses besoins, je la loge, je la nourris..." (47).

En adelante, todas las fuerzas de la Hermana se dirigirán a suplantar a la mujer del cuadro, "la intrusa", para producir en el Hermano la misma impresión que aquélla le producía.

El plan de actuación es perfecto: ante todo, lejos de acomplejarse, a pesar de sus años, sus defectos y sus achaques, empezará por convencerse a sí misma de que no tiene nada que envidiar a aquella mujer -se considera incluso más perfecta que ella-, con objeto de conseguir la misma convicción en el Hermano:

"ALICE: (...) Qu'est-ce qu'elle a de plus que moi. Bien sûr, elle a deux bras, je n'en ai qu'un et demi, mais j'ai des jambes au moins, elle n'en a pas... Et si je suis manchote, ce n'est qu'un accident de vieillesse!" (48).

Una ventaja a su favor -que ella tiene cuidado de resaltar-



sobre la mujer del cuadro es que ella tiene piernas, mientras que la otra no. Este detalle del cuadro era precisamente el reparo que Le Gros Monsieur había puesto al Pintor y que seguramente no había pasado desapercibido a Alice, quien procuraba no perderse ningún detalle de la conversación mantenida entre el hermano y el Pintor:

"LE GROS MONSIEUR: Pour les jambes de cette femme, on ne fait que deviner, par pure déduction logique, qu'elle en a. Mais elles ne nous sont nullement suggérées. (Fort) C'est un défaut" (49).

Alice presenta la relación entre Le Gros Monsieur y la mujer del cuadro como algo ilícito y descabellado: insulta a la mujer, dando de ella una imagen impropia para que pueda proporcionar la felicidad a su hermano:

"ALICE: (...) Regarde-la, cette femmelle, cette putain, la moche, la dégoûtante..." (50).

Al mismo tiempo, intimida al hermano, prohibiéndole acercarse al cuadro, bajo la amenaza del bastón, a la vez que llega a amenazar incluso a la misma mujer del cuadro:

"ALICE: (...) Je vais la jeter, moi, à la poubelle, à la poubelle (...) Je vais lui tordre le cou" (51).

Cuando no bastan ni sus palabras ni su presencia para alejarlo del cuadro, en el momento calificado por Aresté de "ple-no orgasmo"(52), utiliza el recurso, tan expedito como cruel, de echar sobre él, un cubo de agua fría para conseguir la separación.

No obstante, Alice sabía muy bien que difícilmente conseguiría retener del todo al Hermano, contando únicamente con su

papel de Hermana. Antes ya se había sincerado ella con el Pintor:

"ALICE: {..} Dès qu'il voit un tétou, il perd la tête"  
(53).

En el mismo sentido, Le Gros Monsieur se había también manifestado, hablando anteriormente con el Pintor:

"LE GROS MONSIEUR: (..)... je ne dirai pas qu'elle n'a pas d'affection pour moi, mais, voyez-vous... enfin... vous vous en doutez, l'affection d'une soeur, ce n'est pas ce qu'il me faut, ce n'est pas ça..." (54).

Por consiguiente, Alice no tiene más remedio que desempeñar para con Le Gros Monsieur el papel de Mujer, si quiere conservar el papel de Hermana: ella lo sabe bien y no dudará un momento en aceptarlo. En efecto, el disparo de pistola que Le Gros Monsieur lance sobre ella, y que le va a conferir la misma cara y la belleza de la mujer del cuadro, ha sido provocado por la actitud de la Hermana. Ha sido la última baza de una estrategia montada para provocar la suplantación de la "intrusa". La operación ha constituido realmente una "obra maestra", de manera que como el mismo hermano y la vecina reconocen, el modelo ha sido ampliamente superado. Pero el máximo logro conseguido en el cambio es que la retención del Hermano, bajo la Ley divina, ha sido para siempre garantizado; en lo sucesivo, no habrá "amenaza" posible para la Hermana: toda mujer que aparezca de nuevo ante el Hermano será transformada en imagen y copia de la Hermana (55).

Sin embargo, el Hermano no puede convertirse en "Príncipe de los sueños", puesto que no hay quien dispare sobre él. La Hermana sí ha sufrido la metamorfosis que le permitirá la inmortalidad. El que ha perdido la partida ha sido nuevamente

el primitivo "Amo" y el triunfo ha sido, una vez más, para la "Ley divina".

En Si l'été revenait y en Le Tableau, Thea y Alice, respectivamente, no se detienen ni siquiera ante el incesto para retener al Hermano, a cambio de no perder el equilibrio de la Ley divina.

A lo largo de Le Sens de la Marche, la Ley humana, la comunidad, la virilidad, para decirlo con palabras de Hegel se ha mantenido

"devorando en sí la particularización de los penates o la singularización independiente en la familia, presidida por la feminidad (...) La comunidad ha substituido mediante el quebrantamiento de la dicha familiar y la disolución de la autoconciencia en la autoconciencia universal" (56).

Lo que ocurre es que, al final, Henri no sólo no se libera de la Familia, sino que él mismo, al quedar convertido en nuevo "Amo", será atrapado en su propio juego.

En La grande et la petite manoeuvre, la Ley humana ha triunfado en lo que se refiere al Militante, pero la otra cara del personaje -Le Mutilé- ha sido víctima simultáneamente de la ley que le han impuesto la Mujer -Erna-, por un lado, y la Hermana, por otro.

En Jacques ou la soumission y en su continuación L'Avenir est dans les oeufs, la Hermana consigue que el Hermano quede integrado en el ámbito de la ley familiar, de manera que no sufra ninguna merma el equilibrio de la Hermana, pero esto se consigue a un precio excesivo: el Hermano pierde su personalidad y se convierte en una máquina de producción para la muerte. El hundimiento de la escena, al final de la obra, antes de que caiga el telón, en el que se hunden todos los personajes, es

la última y necesaria consecuencia de aquella "producción". Todo fue motivado por un desequilibrio originado en el seno de la familia, precisamente al tratar de evitar otro desequilibrio: la no aceptación por parte del Hermano del credo familiar. Las "pommes de terre au lard" se han convertido en una superproducción de huevos y éstos -contrariamente a lo que el título de la obra ionesquiana parece indicar, como ocurre en el caso de La guerre de Troie n'aura pas lieu, de Giraudoux-, han conducido al desastre, a la aniquilación, a la muerte total. Aquel "tu es chro-no-me-tra-ble" de la Hermana (lo que provocó el cambio de actitud en Jacques), aquella formulación de la ley del Tiempo, fue como una especie de aparato de relojería que puso en marcha todo el mecanismo conducente a un resultado "fatal". Esta ley del Tiempo, para Ionesco y para todo el teatro nuevo, es la gran Ley, la única ley que triunfa siempre, inevitablemente, por encima de toda ley humana y de toda ley divina.

En todas las situaciones planteadas dentro de la relación Hermano-Hermana existe un enfrentamiento entre la ley humana y la ley divina. El dilema trágico se halla planteado ante el protagonista. A veces triunfa una y otras acaba venciendo la otra. Pero, tanto en un caso como en otro, el resultado es siempre "criminal", según Hegel.

De la misma manera que en la relación Marido-Mujer, era generalmente la Mujer la que vencía en la lucha, en la relación Hermano-Hermana, suele ser, por uno o por otro procedimiento, la Hermana la que sale vencedora ante los intereses del Hermano. Aquí, como en la relación anterior, sigue siendo válida la afirmación hegeliana de que "la Mujer es la realización concreta del crimen" (57), y no porque la otra opción -la del Hermano- fuese menos "criminal", sino porque suele ser la "Ley divina" la que generalmente triunfa sobre la "Ley humana". Para Hegel, como se ha visto, "el mundo pagano de los Amos es un mundo trágico" (58).

- (1) A. Kojève, La Dialéctica del Amo y del Esclavo en Hegel, pp. 116-117.
- (2) G.W.F. Hegel, Fenomenología del Espíritu, p. 269.
- (3) A. Kojève, La Dialéctica del Amo y del Esclavo en Hegel, p. 121.
- (4) G.W.F. Hegel, Fenomenología del Espíritu, pp. 268-269.
- (5) S. Beckett, Cendres, La dernière bande, suivi de..., p. 65.
- (6) A. Adamov, Le Sens de la Marche, en Th. II, p. 28.
- (7) A. Adamov, Op. cit., p. 29.
- (8) Cfr. A. Adamov, Op. cit., pp. 29-30.
- (9) A. Kojève, Op. cit., pp. 117-118.
- (10) E. Ionesco, Jacques ou la soumission, en Th. I, p. 99.
- (11) E. Ionesco, Op. cit., pp. 102-104.
- (12) E. Ionesco, L'Avenir est dans les oeufs, en Th. II, pp. 207-208.
- (13) E. Ionesco, L'Avenir est dans les oeufs, en Th. II, p. 210.
- (14) Cfr. E. Ionesco, Op. cit., pp. 211-213.
- (15) A. Adamov, La grande et la petite manoeuvre, en Th. I, p. 106.
- (16) A. Adamov, Op. cit., p. 106.
- (17) A. Adamov, Op. cit., p. 107.
- (18) A. Adamov, Op. cit., p. 133.
- (19) M. Esslin, El teatro del Absurdo, p. 77; Adamov, citado por Carlos Lynes, Jr., "Adamov or "le sens littéral" in the Theatre", Yale French Studies, nº 14, 1954-55.
- (20) M. Esslin, loc. cit.
- (21) A. Adamov, La grande et la petite manoeuvre, en Th. I, p. 107.
- (22) A. Adamov, Op. cit., pp. 107-108.
- (23) A. Adamov, Op. cit., pp. 108 y 117.
- (24) A. Adamov, Op. cit., p. 119.
- (25) A. Adamov, Op. cit., pp. 119-121.
- (26) A. Adamov, Op. cit., loc. cit.
- (27) A. Adamov, Op. cit., pp. 125-126.
- (28) J.Mª. Aresté, Dialectique du Maître-Esclave dans le Théâtre d'avant-garde, p. 72. Universidad de Zaragoza.

- (29) A. Adamov, "Notes Préliminaires" a Si l'été revenait, p.9.
- (30) A. Adamov, Si l'été revenait, p. 32.
- (31) A. Adamov, Op. cit., p.36.
- (32) A. Adamov, Op. cit., p. 37.
- (33) A. Adamov, Op. cit., "Notes Préliminaires", p. 11.
- (34) A. Adamov, Si l'été revenait, p. 39.
- (35) A. Adamov, Op. cit., p. 40.
- (36) A. Adamov, Op. cit., pp. 27, 35 y 43-44.
- (37) A. Adamov, Op. cit., p. 49.
- (38) A. Adamov, Op. cit., pp. 37, 41, 46 y 52.
- (39) A. Adamov, Op. cit., pp. 50 y 52.
- (40) A. Adamov, Le Sens de la Marche, en Th. II, p. 27.
- (41) A. Adamov, Si l'été revenait, p. 45.
- (42) A. Adamov, Op.cit., pp. 53-54.
- (43) Cfr. A. Adamov, Op. cit., pp. 41 y 54.
- (44) A. Adamov, Op. cit., p. 54.
- (45) Cfr. E. Ionesco, Le Tableau, en Th. III, pp. 248-261.
- (46) Cfr. E. Ionesco, Op. cit., pp. 250-251.
- (47) E. Ionesco, Op. cit., p. 238.
- (48) E. Ionesco, Op. cit., p. 264.
- (49) E. Ionesco, Op. cit., p. 253.
- (50) E. Ionesco, Op. cit., p. 258.
- (51) E. Ionesco, Op. cit., p. 259.
- (52) Cfr. J.Ma. Aresté, Dialectique du Maître-Esclave dans le théâtre d'avant-garde, p. 79.
- (53) E. Ionesco, Le Tableau, en Th. III, p. 254.
- (54) E. Ionesco, Op. cit., p. 238.
- (55) Cfr. E. Ionesco, Op. cit., pp.270-273.
- (56) G.W.F. Hegel, Fenomenología del Espíritu, p. 281.
- (57) A. Kojève, La Dialéctica del Amo y del Esclavo en Hegel, p. 121.
- (58) A. Kojève, Op. cit., p. 118.

### 3.- LA SOLEDAD

El hablar de la soledad del hombre en la vida moderna, época en que el hombre aparece masificado en los diversos campos de su actuación y en que la comunidad, la empresa, el equipo han pasado a reemplazar la función del individuo, parece a primera vista realmente paradójico. Sin embargo, como advierte E. Jacquart, la soledad es uno de los temas más en boga en los años cincuenta, juntamente con el sufrimiento y lo absurdo de la condición humana, temas heredados del Existencialismo y que coincidían en aquellas fechas con una "réalité vivement sentie, indubitablement inscrite dans l'époque" (1).

Por otra parte, nos damos cuenta inmediatamente de que este hombre, nunca tan masificado como en nuestros días, quizá jamás se haya sentido tan solo, tan aislado e incomunicado; y es que, como escribe Ionesco,

"la incomunicabilidad, el aislamiento son, paradójicamente, los temas trágicos del mundo moderno donde todo se hace en común... donde el hombre ya no puede estar solo, porque... la conciencia individual, de hecho está invalidada, destruida por la presión del mundo abrumador e impersonal de los slogans..." (2).

Esta es la paradoja que experimentaba precisamente un personaje ionesquiano como Le Solitaire. Inmerso dentro de la multitud, una multitud de gente en la que tenían todos las mismas caras, hacían los mismos gestos, sentían las mismas preocupaciones, como si el personaje asistiese a las evoluciones de una o dos personas multiplicadas hasta el infinito en una sala de espejos, la multitud permanecía siempre como algo ajeno o extraño a él, como un mundo distinto con el que no trataba de entrar en comunicación, ni siquiera al cruzarse con ellos o cuando le miraban o le dirigían la palabra:

"partout, partout, les mêmes gens qui se ressemblaient

tous. C'était comme une ou deux personnes indéfiniment multipliées" (3).

A los ojos del Solitario sólo aparecía una multitud de fantasmas, fantasmas porque habitaban un mundo tan distinto y alejado del "pie del muro", en donde se encontraba él, que le parecían irreales. En torno a su "yo" experimentado, había una sola realidad sentida: la de un vacío original llenado únicamente por la dilatación eufórica de su propio "yo"; así lo confiesa él:

"Ils n'étaient plus mes semblables, je m'efforçais de ne plus comprendre les paroles que prononçaient les gens dans le restaurant (...) Il n'y avait plus que moi à exister réellement (...) J'étais le seul à être. A mesure que les autres passaient et s'éclipsaient, je me sentais unique dans ce tourbillon qui ne pouvait être réel. Le réel devenait une sorte d'espace vide que je remplissais. Une dilatation euphorique du moi..."(4).

Este personaje ha sufrido una experiencia típicamente ionesquiana: del sentimiento del "trop plein" pasó a experimentar la "náusea" del "vacío", para llegar de nuevo a la plenitud. Existe una constante interrelación -y, a veces, incluso una motivación- entre estos "dos estados de conciencia" de que habla Ionesco y que acosan a los personajes más significativos de sus obras:

"evanescencia o densidad, vacío o exceso de presencia, transparencia u opacidad, luz o tinieblas" (5).

Sin embargo, de la misma manera que el héroe de la Tragedia ática, al hallarse ante el dilema trágico, no podía menos de llegar -cualquiera que fuese el camino elegido- a un resultado funesto, según F. Rodríguez Adrados (6), así también el personaje del teatro nuevo, puesto ante el dilema de su tragedia -soledad o aglomeración, vacío o exceso de presencia-, llegará



forzosamente al mismo resultado angustioso. Bérenger, el personaje de la tetralogía ionesquiiana (Tueur sans gages, Rhinocéros, Le Piéton de l'air, Le roi se meurt), lo reconoce con estas palabras:

"La solitude me pèse. La société aussi..." (7).

Jean, hombre de lógica no podía menos de ver en estas palabras una contradicción. Bérenger se contradecía como se contradecían, para Jean, soledad y sociedad:

"Est-ce la solitude qui pèse, ou est-ce la multitude?" (8).

Para Bérenger, en cambio, no era la lógica lo que contaba, sino la realidad y, según ésta, los dos términos opuestos se identificaban en el espíritu del personaje como causantes de un mismo estado, de una idéntica situación: el peso, la angustia, el agobio.

Ni sin el Otro, ni con el Otro. Este sería el resultado de tales experiencias que constituyen la primera de las dos paradojas que atribuye Rosolato a la soledad y que produce el solipsismo del narcisista:

"sin el otro, y por cualquier procedimiento por el que se le pueda hacer desaparecer, aun en una ilusión, estoy solo; con el otro, yo me diferencio, gracias a la señal de comparación, hasta tal punto que, queriendo verme así, me convierto en único mediante el otro. Por dos vías, aparentemente distintas, se asienta la soledad" (9).

Tan convencidos están los personajes de esta experiencia, que su vida aparece como un vaivén constante entre su "Yo" y el "Otro", como si quisiesen huir de sí mismos, tratando de en-

contrar en los otros lo que a ellos les falta, para abandonarlos luego, sin haberse llevado consigo más que el mal sabor del desengaño y del fracaso. Vladimir y Estragón se separan todos los días y todos los días festejan su reencuentro (10); Jean huye de su casa y de su familia y, al final, parece que no puede vivir sin ellos (11); Ham y Clov pasan todo el tiempo queriendo separarse y parece que ni siquiera al final, cuando ya lo habían decidido, pudiesen conseguirlo (12); a Henry le resultaba imprescindible la compañía de su padre muerto y lo había detestado en vida (13), etc., etc.

"Nec tecum, nec sine te", parecen decirse uno a otro cada uno de los individuos de tantas parejas como discurren por las escenas del nuevo teatro: se aborrecen, se detestan, sienten la necesidad de alejarse uno del otro cuando están juntos, y una vez separados se echan de menos, se necesitan, no pueden vivir el uno sin el otro. Cada uno de los Actos de En attendant Godot se inicia con el reencuentro de Vladimir y Estragón; se creían separados para siempre y, al verse juntos nuevamente, quieren celebrar el reencuentro. Estragón le echa en cara que lo haya dejado partir. Le pide que no lo abandone. Ha sido apaleado durante la noche, al estar privado de la protección de Vladimir. Acto seguido, sin embargo, le dice:

"ESTRAGON.- Tu vois, tu vas moins bien quand je suis là.  
Moi aussi, je me sens mieux seul" (14).

Esta contradicción aparente entre el detestar la compañía del otro y el sentimiento de indigencia al verse privado de esta compañía nos recuerda las palabras de Ionesco:

"Mis contemporáneos me fastidian. Detesto a mi vecino de derecha, detesto al que está a mi izquierda. Detesto sobre todo al del piso de arriba. Tanto, además, como al de la planta baja. (Espera, soy yo quien vive en la planta baja). Todos están errados. Envidia a los contemporáneos de personas que vivieron hace dos siglos... No: están demasiado próximos todavía de noso-

tros. Sólo perdono a aquellos que vivieron antes de Cristo, y sin embargo, cuando mis contemporáneos mueren, siento una pena profunda. ¿Pena? Miedo, más bien, un inmenso pavor. Es comprensible. Me siento cada vez más solo. ¿Qué puedo hacer sin ellos? ¿Qué voy a hacer entre los "otros"? ¿Por qué los "otros" no murieron en su lugar?" (15).

Que los personajes están convencidos de que existe entre ellos una verdadera interdependencia, de que sienten una necesidad manifiesta de ayuda mutua sin la cual llegarían a perecer cada uno por su lado, aparece claramente en la situación en que viven Hamm y Clov. Aquél, el "amo", inválido e indefenso en su silla de ruedas, éste, "el esclavo", con libertad de movimientos pero enteramente a merced del primero, nos lo revelan en el siguiente pasaje:

"HAMM.- Je ne te donnerai plus rien à manger.  
CLOV.- Alors nous mourrons" (16).

La lógica del esclavo es aplastante para el "amo". Este tiene la comida necesaria para sobrevivir, pero necesita de las piernas de Clov, para que se la lleve. Si mata de hambre a Clov, la muerte de éste supone automáticamente la suya propia. Por eso replica Hamm:

"HAMM.- Je te donnerai juste assez pour t'empêcher de mourir..."

Propiamente lo que pretende Hamm no es impedir la muerte de Clov por sí misma, sino en cuanto que ésta supondría la suya, de tal manera que en vez de decir "... juste assez pour t'empêcher de mourir", podría decir igualmente "... juste assez pour m'empêcher de mourir". Entonces Clov, con la misma lógica de antes, responde a Hamm:

"CLOV.- Alors nous ne mourrons pas" (17).

Es decir, si yo muero, mueres también tú y si tú no mueres, tampoco muero yo. La muerte del esclavo entraña la muerte del amo y la pervivencia de éste presupone la de aquél. El diálogo prosigue entre amo y esclavo en los siguientes términos:

"HAMM.- (...) Pourquoi restes-tu avec moi?

CLOV.- Pourquoi me gardes-tu?

HAMM.- Il n'y a personne d'autre.

CLOV.- Il n'y a pas d'autre place" (18).

Si bien es cierto que la primera respuesta que se da, la del amo, corresponde a la última pregunta y la última respuesta, la del criado, se refiere a la primera pregunta, en realidad la pregunta de Clov es ya una respuesta a la pregunta de Hamm. Si Clov no se va es por la misma razón por la que Hamm no lo echa. Ni para Clov hay otro amo a quien servir, ni para Hamm existe otro criado que pueda reemplazar a Clov. Ellos dos son todo su mundo. Al final, Clov se decidirá a partir... definitivamente. Pero reaparecerá con su impermeable, su paraguas y su maleta, permaneciendo, inmóvil, en la escena, frente a su amo, hasta que cae el telón. No podían separarse y se odian a muerte. Si pudiera matarlo, se decía Clov, me moriría contento; pero no conocía la combinación del mueble que contenía las provisiones (19).

Para M. Esslin, los miembros de algunas parejas beckettianas, como Lucky y Pozzo, Vladimir y Estragón,

"se complementan tanto que bien podrían ser las dos mitades de una misma personalidad, la parte consciente y la inconsciente. Cada una de estas tres parejas, Pozzo-Lucky, Vladimiro-Estragón, Hamm-Clov, están enlazadas por un nexo de interdependencia, queriéndose separar, continuamente en guerra, pero siempre dependiendo uno del otro. "Nec tecum, nec sine te" (...) es una imagen de la interrelación de los elementos de una misma personalidad, en especial si se halla en conflicto consigo misma" (20).

En el Estudio Dramático que haremos más adelante nos ocuparemos más ampliamente de La Pareja en el teatro nuevo, pero queremos anunciar desde ahora que esta mutua dependencia y complementariedad entre los miembros de la pareja no se da sólo en Beckett, sino en todos los autores de este teatro.

Los personajes de Genet, gracias a la técnica de los espejos, se convierten en unas "consciencias à l'envers", según la expresión de Sartre (21) o bien en "simples emanaciones del capricho de su creador", según M. Esslin, ya que, por confesión del propio Genet, ninguno de sus personajes "toma una decisión por sí mismo" (22).

¿Se trata, pues, de un narcisismo?. Para Sartre parece que esta interpretación no ofrece ninguna duda, quien comenta con estas palabras un pasaje de Genet:

"Narcisse est d'abord ensorcelé; on lui a volé son être. Le miroir c'est les yeux des Autres et le rêve de Narcisse traduit sa volonté secrète d'arracher ces yeux pour se les greffer" (23).

En Genet se produce, entonces, uno de estos giros a que nos tiene acostumbrados, como sigue comentando Sartre:

"Précisément parce qu'il est seul est misérable, parce qu'il meurt d'envie qu'on le secoure, qu'on le console, parce qu'il a un besoin fabuleux de recevoir de l'amour, il décide d'en donner... faute de pouvoir être l'aimé, il deviendra l'aimant. Etrange opération... où l'amour le plus entier masque la haine la plus dissolvante" (24).

Genet ha sufrido una auténtica "violación" y el instrumento de esta violación ha sido "le regard de l'autre, qui l'a surpris, pénétré, transformé pour toujours en objet", según Sartre. Desde entonces ha sido separado de su ser, de su propia naturaleza; de hombre ha sido transformado en mujer. Pero he aquí

que gracias a esta primera transformación se produce en él otra transformación que será definitiva: la "putain du village" en que quedó transformado entregándose a todos cuantos lo deseaban, a fuerza de ser "la amante" del Otro y de amar de tal manera la imagen de ese Otro -"cet autre qui lui ressemble (ou plutôt qui ressemble à ce qu'il voudrait être)"(25)-, acaba por verse como la imagen del Otro y, por tanto, identificado con él, realizando de esta manera su sueño y pasando de amante a amado:

"Dès lors chacun des hommes à qui Genet se livre devient le représentant variable et imparfait de cet Autre identique que Genet veut être pour soi. En aimant cette belle indifférence de tout son corps et de toute son âme, l'enfant abandonné réalise son rêve impossible d'être aimé. Car puisqu'il est l'Autre, c'est lui, lui seul qui est aimé en l'Autre" (26).

Así Genet se convierte en un Titán del Mal: aquél que proyecta sobre los otros las cualidades que los otros le atribuyen a él. Este es el mito del criminal, cuyo correlativo será el santo y que en boca de Claire constituirán "ce couple éternel du criminel et de la sainte" (27), uno y otro, según Sartre, contestatarios del orden establecido.

Las criadas de Genet, Claire y Solange (al igual que la pareja de reclusos Lefranc y Maurice), se odian mutuamente, a la vez que odian y admiran a Madame (o a Yeux-Verts). Si aman a Madame, en lenguaje de Genet, es que querían ser lo que ella es. Si odian a Madame, es porque son como unas larvas nacidas en la imaginación o en un sueño de Madame, malas, hipócritas y bajas como ésta las imagina. Estas, a su vez, sueñan dentro de otro sueño: soñarían en ser lo que no son e imaginarían que se transforman en la Señora que las está soñando. Pero las criadas son dos; su mutua relación nos la comenta así Sartre:

"Chacune des deux bonnes n'a d'autre fonction que d'être l'autre, d'être pour l'autre, soi-même comme autre... chacune, en l'autre, ne voit que soi-même à distance de

soi; chacune témoigne à l'autre de l'impossibilité d'être soi-même..." (28).

Claire representa el papel de Madame, Solange el de su hermana, la criada Claire. Ahora bien, según la interpretación de Sartre, si Claire representa a Madame es, por una parte, porque la ama (puesto que quiere parecerse a ella), pero, por otra parte, porque la odia (se hace abofetear por Solange en el papel de Claire). Pero, además, en su papel de Madame, Claire insulta a Solange -su "mauvaise odeur"- a la que odia, y odiando a ella en su papel de criada se odia a sí misma. El amor-odio de Claire a Madame disimula el de Claire a Solange (sólo posible en su papel de Madame odiando a Claire) y el de Claire hacia sí misma (29).

De acuerdo con esta interpretación, el amor en Genet, a la vez que a la unión, tiende a la destrucción, destrucción o aniquilación del amante, puesto que reemplaza su ser por el ser del amado, y a la vez destrucción del amado, puesto que, al final, es la imagen del amante la que se ama en el amado. Por esto, para Sartre, Genet podrá definir su amor soñado como "la conscience de la separation d'un seul" (30).

Al destruir Genet la imagen del "Otro" -desde el momento en que se convierte él en "la putain du village"- es cuando deja de ser lo que antes era, perdiendo (según la expresión del terrorista Tchen de La Condition Humaine) su virginidad: "el hombre que nunca ha matado es virgen" (31). La destrucción del Otro -el asesinato- tiene de común con el acto amoroso que ambos entrañan conocimiento y los dos producen una transformación en el que mata o ama, según comentario de J. Kott:

"el asesinato es conocimiento, así como conocimiento es el acto amoroso según el Viejo Testamento, (...) la experiencia de matar es intransmisible, así como la experiencia del acto amoroso (...) la realización de un asesinato cambia a aquél que mató,...a partir de aquel momento el hombre se convierte en otra persona y el mundo en que vive se convierte en un mundo distinto"(32).

Este vaivén entre el "Yo" y el "Otro", más que una "sombra del Expresionismo germánico y escandinavo", como dice Jacquart (33), creemos que habría que considerarlo como una proyección del Existencialismo, movimiento que tanta aceptación tuvo en Francia en la década anterior a este teatro, sobre todo por la influencia de Sartre.

En efecto, según la tesis heideggeriana, la soledad constituye la privación no ya de algo exterior al hombre sino de algo inherente a su mismo ser, constituyendo como una mutilación de algo suyo, que le pertenece, que forma parte de sí mismo. Utilizando la terminología de los filósofos existencialistas, podríamos decir que el Dasein es fundamentalmente un Mit-Dasein, es decir, si los ingredientes del Dasein (ser-en-el mundo) son, según De Waelhens, "el existir en", "el ser" y "el mundo", resulta, por una parte, que "no hay mundo sin sujeto" (puesto que "el mundo nace de que el ser -la inteligibilidad- es conferido a estos objetos intramundanos por el ser mismo del Dasein"), de la misma manera que "tampoco hay sujeto sin mundo, porque el Dasein proyecta ante sí sus posibilidades y sólo puede ser y existir en cuanto que pone ese acto de proyección" y, por otra parte, "no hay tampoco yo sin otro yo". Ahora bien, esos yo, sigue comentando De Waelhens, "no están lejos, están en mi mundo circundante" y mis preocupaciones "no reciben sentido y realidad sino por los otros" (34).

Sin embargo, la ideología existencialista de Heidegger, en este proceso de aproximación del "Yo" al "Otro", va mucho más lejos todavía. La existencia del yo es una existencia participada por el prójimo desde el momento en que, según palabras de De Waelhens,

"en mi mismo ser soy con otro. Mi ser mismo es existencia en común con el prójimo. El mundo que habito lo divido con él -es un Mitwelt, co-mundo" (35).

Por consiguiente, siguiendo con la misma interpretación, si



"para el hombre, existir es existir con otros hombres", si "el prójimo, en el fondo, no es otro Dasein, es Mitdasein, es esencialmente conmigo", al existir separado o mutilado de los otros, existo ya, de alguna manera, separado o mutilado de algo de mí mismo. Se puede, pues, deducir lógicamente que "si otros Dasein son capaces de participar tan estrechamente en mi existencia, la razón es porque el Dasein es fundamentalmente y últimamente ser-en-común (Mit-Da-sein). (..)No se habla de ausencia sino cuando la presencia es un derecho. No hay soledad sino relativamente a la posible presencia de otro. Puedo, por otra parte, estar solo en medio de la muchedumbre; prueba perentoria de que la verdadera presencia del otro no es reductible al dato de hecho de una vecindad material, sino que se funda en ese factor constitutivo del Dasein que es el ser-en-común. Desde este momento habrá que decir que la soledad existe según un modo deficiente del Mit-Dasein"(36), dice De Waelhens, comentando a Heidegger.

Aquella especie de "dilatación eufórica del yo", según la expresión de Ionesco, invadiendo el campo de los otros (o de los otros adentrándose en el terreno del yo) explica la carencia de la monoestructura en todo este teatro, incluso en el caso de obras como La dernière bande o Acte sans paroles I, como veremos en el Estudio Dramático, más adelante. Creemos que de ahí parte una de las diferencias más importantes entre el teatro nuevo y el teatro anterior: la presencia de la pareja o del "tandem" frente al "héroe" o al protagonista.

El razonamiento de los existencialistas heideggerianos, considerando la soledad como inconcebible si no es en relación a la posible presencia del otro, es precisamente el razonamiento que se hace uno de los personajes de Les Bâtisseurs d'Empire, de Boris Vian, la única obra de dicho autor que, para M. Esslin, forma parte del que él ha calificado como "teatro del absurdo":

"Le sentiment de la solitude chez l'individu adulte

peut-il se développer autrement qu'au contact de ses semblables? Non. S'il en est ainsi, ce sentiment de solitude que j'ai toujours éprouvé, je le tenais sans doute d'une ou de diverses personnes hypothétiques dont j'étais peut-être entouré (...). Si je me sentais seul, c'est que je n'étais pas seul" (37).

Esta es la misma disquisición en la que hallamos al Solitario de Ionesco quien establece, no obstante, una diferencia importante entre dos tipos de Soledad: una soledad absoluta, cósmica, en la que a fuerza de sentirse solo se siente su propio creador y la pequeña soledad, la social, que califica más propiamente como "isolement" y que es el tipo de soledad que suele darse con mucha frecuencia:

"D'habitude on n'est pas seul dans la solitude. On emporte le reste avec soi. On est isolé, l'isolement n'est pas la solitude absolue, qui est cosmique, l'autre solitude, la petite solitude, n'est que sociale. Dans la solitude absolue il n'y a plus rien d'autre" (38).

No obstante, la diferencia importante entre estos dos tipos de soledad estriba en que en la soledad absoluta no hay nada ni nadie a quien temer, mientras que en la segunda es precisamente "lo otro", "los otros" (elemento constitutivo de la soledad) lo que causa el tormento, el temor del personaje que se siente solo, como le ocurría al Solitario:

"Ce sont les souvenirs, les images, les présences des autres qui vous torturent. Qui vous ennuiant. Il y a une solitude ennuyeuse et insupportable, c'est celle où l'on se réfère aux autres, où on les appelle, où l'on a besoin d'eux, où on les fuit parce que l'on croit à leur existence. C'est des autres que l'on a peur, alors on se précipite vers eux comme pour les désaimer" (39).

Encontramos en este texto una nueva paradoja de la soledad inherente a este estado de ánimo ambivalente referido a los

otros: "où on les appelle (..), où on les fuit". Se siente la necesidad de los otros, como consecuencia de comprobar la propia indigencia o la falta de autosuficiencia, pero simultáneamente existe el sentimiento de inseguridad resultante del peligro que constituye para su existencia la supuesta existencia de los otros. La reacción que se produce entonces en el hombre solo, para defenderse de los otros, es la de precipitarse sobre ellos "comme pour les désarmer". De ahí que una nota característica del hombre solitario (y, por consiguiente, quizá también del hombre moderno) sea -paradójicamente- la agresividad.

Por otra parte, un universo despoblado, un mundo inhóspito, en el que se debate la pareja en un reparto de papeles de víctima y de verdugo -reparto en el que se produce normalmente un intercambio, de mutuo acuerdo-, es particularmente propenso a desarrollar en el fondo de los personajes los más refinados instintos de agresividad.

Podríamos aplicar a los miembros de la pareja del teatro nuevo lo que R. Barthes dice de los héroes de Racine, para quienes,

"le monde est (...) une masse à peu près indifférenciée: les Grecs, les Romains, les janissaires, les ancêtres, Rome, l'Etat, le peuple, la postérité, ces collectivités n'ont aucune réalité politique, ce sont des objets qui ne servent qu'à intimider ou à justifier épisodiquement et selon les besoins de la cause; ou plus exactement encore: ils justifient de céder à une intimidation.. Le monde est pour eux une terreur... il est une sanction diffuse qui les entoure, les frustre, il est un fantasme moral dont la peur n'exclut même pas qu'on l'utilise" (40).

La diferencia existente entre la razón de ser de la agresividad que proviene del mundo raciniano y la proyectada sobre el personaje del teatro nuevo estriba en que el personaje de Racine está a la expectativa de un juicio, de una sentencia -que será, por supuesto, inapelable- mientras que el personaje del teatro nuevo conoce de antemano el veredicto: su único recurso

será tratar de olvidarlo.

En los personajes del teatro nuevo existen dos clases de agresividad: una que afecta a la integridad física y que atenta a la supervivencia y otra de matiz moral, "sado-masoquista", que utiliza, muchas veces, como arma la palabra. La primera es la que ejercen, por ejemplo, Hamm y Clov respecto de toda promesa o de todo rastro de vida que aparezca a su alrededor, la segunda es la que uno u otro utilizan para atormentarse mutuamente, si bien esta última, en sus momentos más acentuados, puede llegar a revestir las formas de la primera, como cuando Hamm le pide que le pegue:

"HAMM.- Si tu dois me frapper, frappe-moi avec la masse.  
(Un temps) Ou avec la gaffe, tiens, frappe-moi avec la gaffe. Pas avec le chien. Avec la gaffe. Ou avec la masse" (41).

La amenaza que siente gravitar el "Yo" sobre sí mismo, una vez comprobada la existencia de "lo otro" nos la atestigua claramente uno de los viejos de Ionesco, al final de su vida, mientras sostiene en sus brazos a su vieja mujer todavía ilusionada por la existencia, el cual no acertó a descifrar durante su larga vida aquellos tres interrogantes "metafísicos" que lo habían llenado de estupor desde el comienzo de sus días sin conseguir liberarse del terror que le infundían. El peso de aquellas preguntas le resultaba aplastante y la respuesta inexistente lo dejaba hundido en el vacío:

"LE VIEUX: Au début, le monde m'avait plongé dans la stupefaction (...) "qu'est-ce que tout cela?", puis, je ne réveillais de ma stupeur: "Qui étais-je?" et ce fut une stupeur nouvelle de me regarder moi-même. J'étais trop plein de ce monde. Trop plein de ce moi(..)"

Inmediatamente después aparece la tercera pregunta:

"pourquoi suis-je entouré de tout cela? (42).

No obstante, antes de formalizarse la tercera pregunta, el miedo y el sentimiento de la amenaza se habían concretizado ya en la conciencia de Yo, desde que se hizo la primera pregunta, desde la comprobación de la existencia de un "tout cela", es decir, desde que tuvo conciencia -dirían los existencialistas- de que era "en-el-mundo":

"LE VIEUX: (...) mais, déjà, dans la stupéfaction première, il y avait le sentiment de la menace, ce monde et moi-même m'inquiétaient jusqu'à la terreur. C'est avec cela que commence notre vie. Elle est passionnante tant que l'interrogation existe. Puis, on n'interroge plus, on s'en fatigue. La menace seule subsiste, cette inquiétude qui ronge (...) Il n'y a plus que la fatigue, l'ennui et la peur qui est toujours là, qui seule est restée depuis le commencement (...) Pour moi chaque instant est à la fois trop lourd et vide. Tout est affreux. Je m'ennuie dans l'angoisse" (43).

Tanto el sentimiento de peligro y amenaza como el instinto de agresividad son fenómenos generales en los solitarios de este teatro. La soledad despierta el miedo que, en el vértigo de sus alucinaciones, se anticipa a la supuesta o imaginaria agresión de los otros, convirtiéndose de agredido imaginario en agresor real. Este es el caso de personajes considerados como alucinados o paranoicos como Johnnie Brown, abandonado por su mujer y traicionado por su hermano, al haber dado muerte al negro Tom Guinness,

"se sentant ou se croyant menacé, mais aussi, mais surtout, effrayé par la prolifération sans cesse grandissante (...) des noirs" (44).

Pero esto mismo que hizo Johnnie Brown, lo habían hecho, sin ser acusados, decenas y centenares de blancos, todos los cuales,

según Johnnie Brown,

"n'agissent de la sorte que parce qu'ils avaient eu peur,  
que parce qu'ils s'étaient sentis menacés".

La misma Policía había disparado sobre una multitud de negros, exaltados ante la versión de unos hechos. Como decía confidencialmente el Doctor Perkins a Johnnie, no era solamente éste sino también los que nos consideramos cuerdos los que perdemos la razón -y con mucha mayor frecuencia de lo que pudiera suponerse-. El motivo es, sin embargo, en todos los casos el mismo: el miedo que privaba de la razón a Johnnie era el mismo miedo que hacía perder la razón al médico y a muchos otros. El verdadero causante de la muerte no era otro sino el miedo, por eso debería ser contra el miedo mismo contra lo que habría que luchar primero:

"Oui, il faudrait tuer la peur, la tuer pour qu'elle ne nous tue pas" (45).

Por otra parte, la diferencia de razas de que se sirve Adamov en esta obra, no es más que un pretexto, como no es más que un pretexto la diferencia de razas existente en Tous contre tous. El miedo conduce a la agresión, para sentirse inmune, una vez eliminados los causantes del miedo o puestos, como dice Darbon, en Tous contre tous, "hors d'état de nuire" (46). Estas serán exactamente las palabras de Hulot-Vasseur, cuando trate de hacer desaparecer a Marpeaux que se había convertido en una amenaza para él, en el mundo de Paolo Paoli (47).

El protagonista de Les Bâisseurs d'Empire, de B. Vian, presa del miedo, va ascendiendo de piso en piso, con los miembros de su familia, en el inmueble en que viven, huyendo despavoridos del "ruido" que se produce en el piso de abajo, tratando de disimularse unos a otros el terror que les acosa constantemente: una vez se ha quedado solo, tras haber perdido uno a uno a todos

sus familiares, se para a preguntarse -como El Viejo de Jeux de massacre- por sí mismo y por cuanto le rodea. Este, sin embargo, tratará de encontrar una respuesta a aquellas preguntas:

"Qui suis-je? (..) un homme seul.  
(...)  
que fait l'homme seul dans sa cellule?  
(...)  
que fait l'homme seul dans sa retraite?" (48).

La palabra "retraite" será la clave para él, precisamente porque "retraite" es también "fuite devant l'ennemi". En esto basará su justificación, ya que en esto consistirá su victoria, en "batirse" en retirada:

"il est sage de remarquer, incidemment, que l'on bat en retraite. Et qui bat-on? L'ennemi. Ainsi, par un retour étrange des choses, cette cellule... cette retraite... sera ma victoire sur l'ennemi" (49).

Los personajes de esta obra -el padre, la madre, la hija y la criada- a la vez que huyen y tratan de disimular el miedo, golpean durante toda la obra a otro personaje misterioso que permanece en un rincón de la escena y cuya presencia parecen querer ignorar los padres ante su hija, de la misma manera que pretenden disimularle el significado del "ruido". Este raro personaje es el Schmirz, el cual aparece

"...tout enveloppé de bandages et vêtu de loques. Il a un bras en écharpe et tient une canne de l'autre. Il boite, saigne et il est laid à voir.." (50).

Parece definitivo, tratando de hallar la significación del Schmirz, que este personaje siga acompañando al Padre como su propia sombra, cuando éste ya quedó solo, sin su familia, y vaya a morir precisamente cuando muere el padre también. No

debe olvidarse tampoco que el autor firmó algunos de sus escritos con el seudónimo de Adolphe Schmörlz (51). Lo que parece hacer dudar a M. Esslin de su primera hipótesis, entre las varias interpretaciones posibles que señala para esta obra, es el hecho de que aparezcan en la escena otras imágenes de schmörlz, en medio de la oscuridad y del ruido, una vez muertos el Padre y el propio Schmörlz. Ahora bien, la aparición de estas imágenes no deben ser tan importantes, cuando según el mismo B. Vian, serán facultativas para el "Metteur en scène" y, por otra parte, nos parece su aparición perfectamente compatible con la primera hipótesis de M. Esslin -por lo menos, en cuanto que ve en el Schmörlz a "una representación de la parte mortal de nosotros mismos" (52)- ya que dichas imágenes pueden considerarse como la pervivencia o el triunfo de la Muerte sobre el Individuo. En todo caso y cualquiera que sea la hipótesis sobre su interpretación, parece indiscutible que este raro personaje guarda una estrecha relación con El Padre de la obra y con la Muerte, muerte que parece dibujarse como el auténtico enemigo de los personajes, enemigo al que tratan ciertamente de atacar, pero ante quien no cabrá otra alternativa, al final, que la de "batirse en retirada".

Precisamente, en el pasaje que acabamos de comentar, B. Vian subraya la palabra "bat", indicando el doble significado de "battre", en francés: "pegar" y "batirse en retirada".

Cuando El Padre se vea definitivamente acorralado en el ático del inmueble, sin otro piso a donde poder subir, habrá ofrenda de sus objetos al Schmörlz, como a señor indiscutible, en acto de vasallaje (53). Será la misma claudicación que, poco antes del final, sufrirá Bérengrer, en Rhinocéros -obra estrenada casualmente un mes exacto después de Les Bâtisseurs d'Empire-, ante la "belleza" de las cabezas y los cuernos de los rinocerontes, de los que había estado huyendo durante toda la obra (54). Pero era, sobre todo, el mismo tributo, el mismo acto de vasallaje que Lörengrer había prestado ante El Asesino, en Tueur sans pitié, obra estrenada varios meses antes, en el mismo tea-



tro Recanier y en el mismo año que lo fuera la obra de B. Vian. Béranger, obsesionado por la amenaza que constituía para sí y para los demás la existencia de un Asesino en libertad y escogiendo impunemente a sus víctimas, trata de localizarlo y lo persigue para denunciarlo ante la Policía. Mientras camina, solo, y se apresura para llegar a tiempo a la Comisaría, se da cuenta de que anochece y siente un estremecimiento; quiere convencerse de que es por causa del frío; parece que siente miedo, pero no quiere creerlo. ¿Por qué iba a creerlo, si siempre había vivido solo?. Sin embargo, esta soledad de ahora nunca la había sentido. Una hoja de periódico se desprende de la rama de un árbol y Béranger da un grito de terror; al comprobar de qué se trata, una risa nerviosa se apodera de él. El pensamiento de que El Asesino puede sorprenderle en cualquier momento no se separa de él, hasta que aparece, naturalmente, El Asesino, un ridículo enano al lado de la talla de Béranger. Este, después de un extenso discurso en el que recurre a todos los procedimientos de la elocuencia para convencerlo, acaba juntando las manos, suplicante, y se postra de rodillas ante el enano. Tan pronto saca éste el cuchillo para matarlo, el miedo despierta la agresividad de Béranger quien trata de engañarse hasta a sí mismo:

"BERANGER: (...) Je me suis agenouillé... oui, mais ce n'est pas pour t'implorer... C'est pour mieux viser.. Je vais t'abattre, après je te foulerai aux pieds, je t'écraserai (...) (Béranger sort de ses poches deux pistolets, les braque en direction de l'assassin...). Je te tuerai, tu vas payer, je continuerai de tirer, ensuite je te pendrai, je te couperai en mille morceaux, je jetterai tes cendres aux enfers avec les excréments dont tu proviens..." (55).

No obstante, de nada le podría servir disparar contra el enano ridículo, ya que tanto si se trataba efectivamente de un personaje real, como en el caso de que hubiese sido una pura creación de su alucinación, no era más que un mísero instrumento del gran "Tueur", la muerte misma a la que todo el mundo debía

un día someterse y contra la que era insensato tratar de luchar. Era ella a la que habían rendido el tributo los muertos aparecidos diariamente en el lago y todos los demás; ella era la verdadera "insaisissable", la que reinaba, sin oposición posible, en la "ciudad radiante". Béranger se da perfecta cuenta de todo y, víctima de su propia impotencia, deposita las pistolas en el suelo y presenta su cuello al verdugo (56).

El contraste que se observa en esta obra entre el decorado del Acto I y el del Acto II no es casual. El autor insiste expresamente en esta diferencia:

"Le décor du deuxième acte est loué, laid, et contraste fortement avec l'absence de décor ou le décor uniquement de lumières du premier acte (...) Dehors, le temps est sombre, il neige et il pleut finement" (57).

El Acto I empieza con estas indicaciones del autor:

"Pas de décor. Scène vide au lever du rideau (...) Au premier acte, l'ambiance sera donnée, uniquement, par la lumière" (58).

De acuerdo con Saint Tobi, la materialización del sentimiento de "pesanteur" -dentro del convencionalismo ionesguiano- vendría ya expresado en el Acto II, por el hecho de pasar a representarse la escena en un interior (59). Pero esta sensación de pesadez que se siente al levantarse el telón, se acrecienta rápidamente por las voces de la portera, la radio que está funcionando, los martillazos que llegan de fuera, las puertas que se cierran violentamente, los motores de camiones y motocicletas, el griterío de los niños de unas escuelas en la hora de recreo, ladridos de perros, chirridos de un frenazo violento con la consiguiente discusión y los insultos de los conductores, hasta que una densa niebla viene a invadir la escena; luego, se produce un silencio total y aparece la figura de Bér-

renger. Poco a poco, la escena se verá invadida de nuevo, esta vez por una cantidad inverosímil de objetos que irán saliendo de la cartera de Edouard. En el Acto III, irrumpen en la escena el griterío de la muchedumbre que aclama a la Mère Pipe, al que pronto se suma el estruendo de los motores de coches y camiones que ocasionan un atasco impresionante de la circulación, en medio de un griterío y un desorden que se van acrecentando por momentos y ante el que se sienten impotentes los mismos agentes de tráfico, que no cesan de hacer sonar sus silbatos y de gesticular de manera espectacular, mientras Bérenger trata, con todas sus fuerzas, de abrirse paso en medio de la barahunda.

El recurso a los gritos y a toda clase de ruidos no ha sido casual en Ionesco. Es la técnica de que hablaba Artaud, tendente a "producir en nuestro espíritu como una cristalización de lo abstracto" (60). Esta cristalización se iba produciendo, efectivamente, en Bérenger quien había pasado de la luminosidad y del cielo despejado de la ciudad radiante del Acto I a la penumbra de su habitación primero y a la aglomeración estridente y asfixiante de la avenida después; el ruido había servido de "catalizador" para acelerar el tránsito ionescuiano de la evanescencia a la densidad, de la escena despejada al barullo y al atasco de circulación, de la luz emanada de aquel primer "asombro de ser" que invadía de alegría toda la ciudad a la noche que sigue a aquel atasco y en la que siente Bérenger, como jamás había sentido, el vacío insondable de la soledad(61). El presentimiento de Bérenger de la posible llegada del Asesino era, en el fondo, un presentimiento mucho peor: el de la llegada de la Muerte que va emparejado con el sentimiento de la soledad y de la pesadez, de acuerdo con Saint Tobi:

"... surtout la pesanteur est une angoisse, un pressentiment de l'enlissement, de la mort" (62).

Una vez más ha hecho acto de presencia la paradoja de la soledad: el personaje se ha visto envuelto en el exceso de presencia,

como absorbido y anulado por la densidad material de los objetos, para caer, seguidamente y como consecuencia, en el vacío de toda presencia espiritual; según Saint Tobi,

"La prolifération dénonce d'une part le fétichisme des objets dans la société moderne où l'objet tend à remplacer l'homme et, d'autre part, signifie, paradoxalement, le vide (l'absence de toute présence spirituelle), hypostase de la mort (le trop et le rien provoquent le même effet: l'étouffement)" (63).

M. Esslin, en El teatro del absurdo, da la siguiente explicación: después de la aglomeración y del griterío que se produce a partir del Acto II,

"una sensación de vacío invadía su alma, como en el momento de una trágica separación (...) Es la plasmación de la idea de que, de cara a la muerte, la vida es totalmente inútil, idea que transforma la euforia en depresión" (64).

Es el momento en que se produce, como consecuencia de la danza frenética de la "mise en scène", la que A. Artaud había llamado "la chute à pic de l'esprit" (65).

En realidad, el miedo que se manifiesta al comienzo del monólogo final ya estaba latente en el personaje desde que empieza la proliferación de los objetos; precisamente la aparición de estos objetos no era más que un pretexto para disimularlo; por lo menos, así lo entendía A. Artaud:

"On dirait des vagues de matière recourbant avec précipitation leurs crêtes l'une sur l'autre, et accourant de tous les côtés de l'horizon pour s'insérer dans une position infime de frémissement, de transe, - et recouvrir le vide de la peur" (66).

Coincide con esta explicación la que nos proporciona el mismo Ionesco, en Notas y Contranotas:

"el universo, obstruido por la materia, está vacío, por consiguiente, de presencia: lo "demasiado" se une así a lo "no bastante", y los objetos son la concretización de la soledad, de la victoria de las fuerzas antiespirituales, de todo contra lo cual nos debatimos" (67).

Esta soledad concretizada en los objetos y particularmente en la proliferación de los mismos produce simultáneamente dos efectos deprimentes en el ánimo del personaje, según Ionesco: por un lado, el sentimiento de la falta de espacio vital, la falta material de sitio donde moverse y de aire para respirar que se van reduciendo inexorablemente:

"la materia vuelve a llenarlo todo, ocupa todo el lugar.. el horizonte se estrecha, el mundo se convierte en un calabozo asfixiante";

por otro lado, todo ese mundo cosificado, que envuelve al personaje, gravita, pesa, sobre él con una fuerza cada vez más aplastante:

".. el mundo pesa, me aplasta" (68).

Tanto la opresión y la falta de espacio vital como la pesadez constituyen lo que llama Ionesco las "fuerzas antiespirituales", las cuales -en contra de su voluntad- atraen hacia abajo y retienen, como atado, al personaje, impidiéndole remontarse a los espacios de la luz sideral, a donde no alcanzan las leyes de la gravedad y hacia donde se siente atraído por una inclinación elemental y primaria de su existencia. La oposición entre estas dos fuerzas produce en el ánimo del personaje la sensación de estar experimentando simultáneamente la atracción de dos campos magnéticos de fuerzas opuestas. Es el magnetismo procedente del campo "mecánico" y el que proviene del campo de lo "viviente", utilizando los términos del mismo Ionesco. Lo que ocurre, par-

ticularmente en Ionesco, es que al principio suele predominar la atracción de lo "viviente", pero esa fuerza será, poco a poco, anulada y luego incluso superada por la fuerza de lo "mecánico", constituyendo este proceso el paso de lo cómico a lo trágico:

"Il y a, au départ, "un peu de mécanique plaqué sur du vivant". C'est comique. Mais s'il y a de plus en plus de mécanique et de moins en moins de vivant, cela devient étouffant, tragique parce qu'on a l'impression que le monde échappe à notre esprit" (69).

En su largo monologar, Winnie nos da, por momentos, la sensación de que ha sido realmente absorbida por el campo de la luz, de que vive arrobada en un mundo de ensueño, de que sus días son verdaderamente unos "días felices" y "divinos", como ella dice. ¿Es el humor negro, como afirma J.-L. Barrault, la causa de esta expresión?(70). ¿Es el espejismo de los últimos días, provocado por el equívoco heideggeriano?. En todo caso, el final de Winnie, hundida hasta el cuello, coincidirá con el de aquellos personajes ionescuianos que se dejaron llevar por la tentación de volar hacia las alturas; y es que, tanto en Beckett como en Ionesco, la experiencia o el deseo de ascender a los dominios de la luz, va siempre seguido del sentimiento del fracaso, de la náusea y del vértigo y, en último término, de la caída. Francisco J. Hernández, después de señalar varios ejemplos de esta ascensión, lo define con estas palabras:

"el impulso ascensional en que el hombre deja de sentirse contingente y mortal termina fracasando fatalmente. Como contrapunto angustioso surge el tema del descenso, del hundimiento bajo el peso de la rutina, de los automatismos, de la opresora condición material" (71).

Por esta razón, los momentos de luz -lo indica también Ionesco- serán esporádicos, casi un espejismo, la pura confirmación de una tendencia a la luz. El personaje sigue permaneciendo

en el terreno de lo trágico. Si Godot acudiese a la cita de Vladimir y Estragón, la escena o sería totalmente cómica o se convertiría en éxtasis -y todo misticismo queda igualmente excluido de la tragedia; como dice L. Goldmann, "la conscience tragique se distingue de toute spiritualité et de tout mysticisme" (72)-. En el teatro nuevo, como en la verdadera tragedia, la ascensión y el descenso se producen entre un mundo de tinieblas, un mundo ciego y un Dios oculto, un Dios sordo y mudo. La soledad que se respira en este teatro está, efectivamente, muy próxima a la soledad del hombre trágico: en ambos casos es

"la solitude de l'homme entre le monde aveugle et le Dieu caché et muet" (73).

Aquellos dos estados de conciencia que obsesionan a Ionesco nos recuerdan la obsesión por el universo de dos dimensiones que R. Barthes encuentra en las obras de Racine:

"On retrouve ici l'obsession d'un univers à deux dimensions: le monde est fait de contraires purs que jamais rien ne médiatise. Dieu précipite ou élève, voilà le mouvement monotone de la création (...) On dirait que Racine construit tout son théâtre sur cette forme (...) il est vraiment une forme, une image obsessionnelle qui s'adapte à des contenus variés. Ce que le revirement saisit, c'est une totalité: le héros a la sensation que tout est happé dans ce mouvement de bascule: le monde entier vacille..." (74).

Este es el mecanismo, la forma, la estructura, sobre los que Racine monta los contenidos de sus obras. Pero lo más característico de este movimiento, tanto en Racine como en el teatro nuevo, es su descenso, su "caída":

"Le sens du revirement est toujours dépressif (sauf dans les tragédies sacrées): il met les choses de haut en bas, la chute est son image" (75).

No tiene nada de extraño esta división paradójica existente en el alma de los personajes de la tragedia, si tenemos en cuenta que precisamente la división constituye, como dice R. Barthes, la base de la tragedia:

"la division est la structure fondamentale de l'univers tragique. C'est même la marque et le privilège" (76).

Al mismo tiempo, el ser-con-otro lleva también consigo otra división subyacente en la conciencia del personaje: el "splitting" del "Yo".

Si, partiendo de los postulados de la filosofía existencialista, "la soledad existe según un modo deficiente del "Mit-Dasein" (ser-en-común), la soledad se da por existir y comprobarse en el "Yo" un sentimiento de "carencia". Con este sentimiento, a su vez, entran en juego las "identificaciones". En la situación del Yo frente al Otro se organiza una "demanda" del primero respecto del segundo.

En caso de que la demanda persista -al no quedar satisfecha-, aquel "lazo afectivo" entre demandante y demandado, del que la identificación es, según S. Freud, la primera manifestación, se convierte en sentimiento agresivo, sentimiento que se pone de manifiesto a través de las más diversas formas de "sado-masoquismo", según G. Rosolato:

"Si existe demanda la carencia puede ser la negativa del otro a colmar dicha demanda. Tardanza en la satisfacción, pero también rechazo en una voluntad que se opone, la identificación se ha impulsado" (77).

Si, por el contrario, la demanda queda satisfecha, la "carencia" desaparece a la vez que la conciencia de los demás, de "lo otro", va quedando cada vez más relegada, hasta que el "Yo" se siente totalmente aislado de los otros, habiendo pasado de la



identificación parcial primera a una identificación total o narcisista, a una auténtica sublimación del "Yo":

"La identificación ofrece al sujeto la posibilidad de satisfacerse sin recurrir al objeto exterior. La identificación permite reducir (en las neurosis) o suprimir (en un narcisismo absoluto) las relaciones con los demás. Transforma, pues, los modos de satisfacción libidinal. Freud señala el origen de toda sublimación en la identificación" (78).

Ahora bien, incluso en aquella que Rosolato llama tercera manera de soledad -la soledad provocada y buscada "para complacerse en ella, o incluso para sufrir por ella"- no puede eliminar definitivamente el "sufrir de soledad" ya que "puede dejar entrever siempre una dependencia reconocida como penosa y secundariamente convertida en su contrario" (79).

El "horror del corte" o la amenaza de separación (trauma) provoca lo que M. Klein llama el "splitting" intrapsíquico del sujeto (la "escisión" del "Yo"), situación que se produce precisamente cuando la agresividad del sujeto hacia un "objeto" va unida al miedo de la separación; es entonces cuando los ataques agresivos producen el malestar en el mismo agresor, como dice Rosolato, y precisamente, según la expresión de M. Klein, por "el temor de destruir el objeto contra el cual van dirigidos los instintos agresivos" (80).

Esta es la situación de Hamm, quien hará sufrir a Clov hasta el límite de lo posible, pero a condición de no dejarlo morir, como vimos anteriormente.

Muchos de los viejos de Beckett, y no pocos solitarios de Ionesco, mantienen una actitud práctica dentro de su mundo de aislamiento constante y progresivo.

El narcisista solitario ve su totalidad entre dos límites:

por un lado, el peligro de su "fusión letal con la madre" (regreso a su punto de partida), por otro, el peligro de su identificación con "el otro". Su soledad podrá ser mantenida, si sabe defenderse de "la captura por parte de la madre" (=la fuente) y, al mismo tiempo, si el control de su imagen totalizadora, por medio de un fenómeno de reflexión y de óptica, no introduce "un testigo cuya imagen reflejada perturba su soledad", como advierte Rosolato (81).

No tratamos aquí, por supuesto, de estudiar científicamente unos casos clínicos, sino simplemente de ver las implicaciones de la soledad en el mundo psíquico de los personajes que son protagonistas, y al mismo tiempo víctimas, de esta soledad.

Los personajes beckettianos aparecen como encajados entre aquellos dos límites de la soledad. En parte, luchan por olvidar unos lazos primitivos que los mantuvieron unidos al mundo de "la madre". El solitario Krapp tiene grabado en su cinta número cinco su más antiguo recuerdo:

"BANDE.- (...) la maison du canal où maman s'éteignait, dans l'automne finissant, après une longue vieillesse (...). Je restais là, assis dans le vent cinglant, souhaitant qu'elle en finisse" (82).

El narrador de D'un ouvrage abandonné empieza su "historia", recordándonos un lejano día de su infancia en el que se sentía deprimido mientras su madre, asomada a la ventana en camisón, le decía adiós, llorando. La figura de su madre era blanca y tan delgada que podía ver a través de ella; la veía en su habitación ocupada en constantes ejercicios. Sin embargo, él vivía fuera, independiente (83).

Asimismo, Malloy, en el momento de empezar su historia, vive en la habitación de su madre -en la misma habitación y en la misma cama, sin duda, en que vivirá Malone-. Con estas palabras

empieza la obra, pero toda la primera parte de la misma es un caminar obsesivo, para llegar a conocer a su madre, arrastrándose por el suelo con sus muletas, de cara y de espaldas, para caer, al final del bosque, en el hoyo destinado. (=su verdadera madre telúrica) (84).

Hanna tenía a su madre encerrada -al lado de su padre- en un cubo de basura, en plena escena, esperando verla morir de inanición (85).

Este distanciamiento respecto de la madre existe asimismo en Ionesco y en Adamov. En efecto, el Viejo de Les Chaises se alejó de su madre, mientras ésta moría en un hoyo abandonada, para irse a bailar (86). El Solitario recuerda la brusca muerte de su madre una vez que le había proporcionado los medios de valerse por sí mismo (87). En Les Retrouvailles observamos a un Edgar, luchando durante toda la obra por separarse de su madre, y en Tous contre tous aparece Jean Rist queriendo "desembarazarse de su madre, de una vez para siempre" (88).

Con numerosos los casos que podrían aducirse en este sentido. Este recuerdo de la madre, y de la matriz materna, les venía generalmente a estos personajes cuando eran ya viejos, o incluso poco antes de morir, como si se tratase de un regreso al punto de partida y provocado por el miedo a la muerte, como en el caso del narrador de D'un ouvrage abandonné, al verse en peligro de ahogarse, o como le ocurría a Mildred, la protagonista de la "historia" de Winnie que, poco antes de morir, quería refugiarse en el recuerdo de la matriz materna (89).

Encontramos, efectivamente, en el teatro nuevo ciertas formas de soledad acompañadas de neurosis obsesivas las cuales, según Rosolato, tienen como punto de partida un "carácter anal" y van unidas a manifestaciones "sado-masoquistas". Todos estos obsesos cuentan con unos "mecanismos de defensa", unas "fortificaciones" contra cualquier tipo de deseo (considerado por ellos como inútil o imposible) y muy particularmente contra las manifesta-

ciones eróticas. Estas defensas instintivas del obseso "refuerzan su soledad que es permanente, a menudo estabilizada en una actitud sádica o masoquista" (90).

El otro límite de la soledad -el peligro de la identificación con "el otro"- se manifiesta bajo las formas de una neurosis fóbica, la cual, según Rosolato,

"está atenta a ciertos encuentros, anodinos para cualquiera pero que "representan" un peligro libidinal (animales, lugares). Esta vigilancia controla sin duda al otro, como a todo elemento del entorno, que entraña, en un momento dado, el peligro localizado y precisamente temido. De manera que esta soledad es la de alguien que está siempre en guardia" (91).

Esta es justamente la soledad de Hamm quien, no pudiendo hacerlo por sí mismo, por hallarse impedido en su silla de ruedas, cuenta con su criado Clov, una de cuyas elementales misiones será destruir con su mazo todo rastro, toda promesa, de vida. La pulga que Clov siente correr sobre su vientre, la rata que deja medio muerta en la cocina, el niño descubierto con su catalejo, al final de la obra, deberán ser exterminados sin dilación, como promesas de vida que son -a partir de la pulga, "la Humanidad podría reconstruirse" y, sobre todo, el niño es ya "un procreador en potencia"-(92).

En efecto, dentro de la estructura de las obras de Beckett, con la conexión existente de manera constante entre la vida y las "historias" narradas o vividas por sus personajes, quizá éste suponga el primer recuerdo de Hamm, el verdadero inicio de su auténtica historia: la postura del niño en el seno materno, quieto y con la cabeza inclinada sobre su vientre (93).

En este caso, en el mismo Hamm se darían las dos neurosis contrapuestas señaladas por Rosolato: una neurosis obsesiva, cuya culminación se manifiesta en una tendencia subconsciente a

regresar al seno materno como "fortificación" definitiva contra la muerte y, simultáneamente, una neurosis fóbica que se hace patente en el "estado de guardia" permanente frente a cualquier mensaje de otra existencia.

La manía de matar de Hamm podría tener, por consiguiente, dos justificaciones distintas: la de matar al otro en cuanto que constituye un peligro para la pervivencia del primero y la de destruir toda imagen de su propia vida, para evitarse de esta manera la tan temida necesidad de morir. Sin embargo, en el momento decisivo, como indicamos en otro lugar, Hamm cambia de actitud, precisamente en defensa de la propia supervivencia.

Una tercera forma de neurosis señalada por Rosolato es la del histérico. Esta es la neurosis que acompaña a la soledad de Winnie. Según Rosolato,

"el Histérico, que aparentemente cuenta con la seducción, alcanza la soledad no sólo en el transcurso de sus maniobras -ya que su deseo no puede más que estar insatisfecho en un intento de atracción-, sino igualmente en el resultado, o sea, en la retirada en relación con el otro cuando la seducción se interrumpe de pronto. La depresión, frecuente en el histérico, se introduce en este periodo, de manera que la soledad se instala por crisis dramáticas" (94).

Winnie, efectivamente, está jugando a seductora de Willie, a pesar de estar convencida de que su deseo no podrá menos de quedar insatisfecho -ella sabe que está aprisionada para siempre y que la torpeza de Willie le impedirá remontar el hormiguero-. No obstante, no renuncia a recordar a Willie el tiempo en que ella fue capaz de seducir:

"WINNIE.- (...) Fut-il un temps, Willie, où je pouvais séduire? Ne te méprends pas sur ma question, Willie, je ne te demande pas si tu a été séduit, là-dessus nous sommes fixés, je te demande si à ton avis je pouvais séduire - à un moment donné. Non?. Tu ne peux pas?... (95).

Por otra parte, una vez que la seducción no tiene ya razón de ser, como en el caso concreto de Winnie, el sentimiento de depresión -característico de esos momentos, según Rosolato- aparecerá repetidamente en los últimos momentos de Winnie:

"WINNIE: (...) Je n'ai pas pu refaire ma beauté, tu sais (...) Tu es devenu sourd, Willie? Muet? (...) J'entends des cris. Ça t'arrive, Willie, d'entendre des cris? Non?. Regarde-moi encore, Willie. Encore une fois, Willie (...) Il fut une époque où j'aurais pu te donner un coup de main. (...) Ne me regarde pas comme ça! As-tu perdu la raison, Willie?. Tes pauvres vieux restes de raison?" (96).

Por la vía del "sado-masiquismo" y del narcisismo, el solitario recorre un camino que sólo podrá conducirlo al punto de partida, porque tanto el uno como el otro "se apoya precisamente en ese fin: encontrar al otro aboliéndolo" (97).

De esta manera, el personaje, tras una serie de experiencias más o menos desdichadas, se encuentra de nuevo en el mismo punto de donde partió. No es que haya errado el camino; era el único camino existente: el camino del círculo. Cuando cree haber llegado al final, se encuentra nuevamente en el principio: es el momento de volver a empezar "la historia" o "la representación". Este es el momento en que Ham, inmóvil en su silla, solo, con la cara cubierta con el pañuelo de sus sueños, en la misma postura con que empezaba la obra, se dispone ahora a terminarla. La obra termina con la vuelta a empezar, porque el verdadero final estaba ya en el principio. Esto era precisamente lo que Clov quería indicarnos al empezar la obra con estas palabras: "Fini, c'est fini". Para él, empezar así no es una paradoja; es la única realidad; la misma realidad que la de su amo Ham, para quien "la fin est dans le commencement" (98). Este es también el comienzo de Malone -"je serai quand même bientôt tout à fait mort" (99)- y el de otros personajes beckettianos, como es también el punto de partida en Le roi se meurt y el procedimiento utilizado por Ionesco en varias de

sus obras, como vemos en otro momento.

En la figura del círculo encontramos, de una parte, la proximidad y el contacto entre el principio y el fin -imagen tan acariciada por Beckett- y, de otra, el tormento de la espera sin fin, espera inevitable pero que no conduce a nada, porque no hay nada que esperar: es la existencia pesimista derivada, en Beckett concretamente, de la influencia de Joyce y es, también, la vida atormentada de unos personajes que tratan de moverse en un mundo dantesco; L. Janvier explica así estas influencias:

"En enfermant la circularité de l'existence dans cette image du "chaton qui se mord la queue", il ne définit pas seulement le pessimisme joycien qui ne s'accommode pour l'individu que de sursauts, de révoltes, d'éclats hors d'un circuit sans avenir, il en appelle aussi à l'image du Purgatoire dantesque pour y inscrire ce cercle malheureux: c'est plus qu'une brillante explication, c'est la prémonition de tout ce qui fera l'existence des personnages becketttiens: une éternité d'attente ponctuée de sursauts et de décisions qui vont s'affaiblissant et mènent l'existant tout près de ce personnage exemplaire sorti de L'Antipurgatorio et qui a nom Belacqua. Ce sera le héros de More Pricks than Kicks et le prototype de la créature beckettienne" (100).

Esta influencia de Dante y concretamente de su personaje Belacqua en Beckett, está atestiguada en G. Croussy, casi con las mismas palabras de L. Janvier:

"Le Belacqua de Dante, c'est le prototype de la créature beckettienne. Il est véritablement, par son aspect physique et par sa philosophie, la matrice des personnages de Beckett, sur son rocher, pétrifier en grand-garde face à la montagne, comme la prémonition des victimes consentantes avec leur attente et leurs sursauts qui vont en s'amenuisant. Le titre lui-même More Pricks than Kicks -mieux vaut recevoir des coups qu'en donner-, annonce toute la philosophie de Belacqua. Par sa position accroupie, comme assise, en tout cas passive, il montre qu'il subit et qu'il accepte de subir" (101).

Ahora bien, una vez que los personajes se percatan de que su trayectoria es inevitablemente la del círculo, parecen entrar en una fase de lucha consigo mismos, como si quisiesen salirse de su camino, forzando el tren de su destino. A partir de entonces, los que antes sufrían del inmovilismo de una espera sin término, son luego presa de una sensación terrible de velocidad: el movimiento del círculo se ha convertido, a fuerza de velocidad, en movimiento en espiral. Croussy lo describe de la siguiente manera:

"Beckett pousse ses personnages le long d'un fil spiral. Les êtres montent dans le vide. Comme la parole à peine prononcée est niée, la définition à peine composée est détruite, la vie, comme la parole, tourne folle en suivant le fil spiral, inutile dans une création sans fin, qui improvise quand elle a "tout dit", qui s'épuise, qui renaît de son épuisement comme la parole naît du silence et le silence de la parole, tâche absurde mais inévitable "wordy-gurdy", quête incessante, impossible combat de la parole incapable de se taire, incapable de se dégager du fil spiral" (102).

Esta sensación de velocidad despierta en los personajes la sensación del vacío y éste provoca en ellos el vértigo y la impresión de la caída.

Dentro de aquel vaivén entre el yo y el otro de que hablamos anteriormente y que traduce más o menos aquellos dos estados de conciencia que Ionesco califica de "trop plein" y de "vide", el movimiento o la relación que se establece entre ambos términos aparece, a veces, tan vertiginoso en el alma del personaje que dan la impresión de que existen simultáneamente.

Paradójicamente, este movimiento vertiginoso se reproduce de manera tanto más violenta cuanto más tranquilo, solo y aislado parece haber quedado el personaje. En efecto, una vez abandonado su puesto y sus compañeros de trabajo para quedarse completamente solo, se da cuenta El Solitario de Ionesco de que no podía ser feliz (103).



Más tarde, una vez instalado de manera definitiva en su nuevo apartamento, precisamente al contemplar el azul del cielo, es cuando su imaginación comienza a girar en torbellino hasta experimentar la sensación de náusea y de vértigo:

"La terre est un globe à l'intérieur d'un autre globe qui se trouve vraisemblablement à l'intérieur d'un autre globe qui lui-même se trouve à l'intérieur d'un autre globe qui... Essayer de concevoir la finitude d'un globe dans la finitude d'un autre globe dans la finitude d'un autre globe, dans la finitude d'un autre globe, dans la finitude d'un autre globe, toutes ces finitudes étant liées l'une à l'autre infiniment, cela me donnait la nausée, mal à la tête. Le vertige" (104).

El personaje ha pasado a representar el juego y el papel de la pantomima trágica; una fuerza superior al autor, arrastra a los personajes a representar su papel, sin darles otra opción que la de interpretarlo lo mejor posible y esperar el desenlace final:

"sans céder à la tentation de couper court un rôle qui tourne, tourne dépourvu de coordonnées spatiales et temporelles, humanistes et métaphysiques, condamnés à reproduire des gestes, toujours des gestes en prononçant des paroles en porte à faux jusqu'à reproduire le mécanisme de la machine humaine" (105).

Esta es la "vitesse accélérée", el "rythme accru" de que habla Saint Tobi y que acaba en una especie de delirio. Es el delirio de la velocidad de una caída provocada por la aproximación del centro de gravedad infernal que es la velocidad misma disparada ante el presentimiento de la proximidad de la muerte (106).

Para Ionesco, es éste el mundo antípoda de la Chapelle Anthonaise. El tiempo ha sido pulido, encerado, por la costumbre y se resbala sobre él a velocidad de vértigo. En su Diario nos lo confiesa con estas palabras:

"La velocidad no es solamente infernal, es el propio in-

fiemo, es la aceleración en la caída. Existió el presente, existió el tiempo, ya no existe ni presente ni tiempo; la progresión geométrica de la caída nos ha lanzado a la nada" (107).

Para Saint Tobi hay que buscar también el significado de este "frenesí" del final (de la muerte) en el tema medieval de la danza macabra (108). En todo caso, creemos que existe un origen común: la brevedad o la insignificancia de la vida puesta en la linealidad del Tiempo. Para la Muerte, la vida no constituye más que una especie de "divertissement", un "entracte", dentro de la gran representación.

En esta situación, el Hombre experimenta lógicamente la sensación de encontrarse solo, comprueba su propia impotencia, siente necesidad del Otro, pero en el Otro no puede encontrar la ayuda que precisa? en cambio de ese Otro podría derivarse un peligro para su propia integridad. El resultado es el que anunciamos al principio: el Hombre vivirá atormentado, puesto que no podrá separarse de su tormento ni solo ni en compañía: "nec tecum, nec sine te".

- (1) E. Jacquart, Le théâtre de dérision, p. 77.
- (2) E. Ionesco, Notas y Contranotas, pp. 122-123.
- (3) E. Ionesco, Le Solitaire, pp. 37-38.
- (4) E. Ionesco, Le Solitaire, pp. 51 y 58-60.
- (5) E. Ionesco, Notas y Contranotas, p. 132.
- (6) Cfr. F. Rodríguez Adrados, Ilustración y política en la Grecia clásica, p. 166.
- (7) E. Ionesco, Rhinocéros, en Th. III, p. 24.
- (8) E. Ionesco, Loc. cit.
- (9) G. Rosolato, Ensayos sobre lo simbólico, p. 282.
- (10) Cfr. S. Beckett, En attendant Godot.
- (11) Cfr. E. Ionesco, La soif et la faim, en Th. IV.
- (12) Cfr. S. Beckett, Fin de partie.
- (13) Cfr. S. Beckett, Cendres, en La dernière bande suivi de...
- (14) S. Beckett, En attendant Godot, pp. 12 y 98-99.
- (15) E. Ionesco, Notas y Contranotas, p. 136.
- (16) S. Beckett, En attendant Godot, p. 20.
- (17) S. Beckett, Loc. cit.
- (18) S. Beckett, Loc. cit.
- (19) S. Beckett, Op. cit., pp. 22, 43 y 110.
- (20) H. Esslin, El teatro del absurdo, p. 51.
- (21) J.-P. Sartre, Saint Genet, comédien et martyr, en Oeuv. Comp. de J. Genet, Vol. I, pp. 98.
- (22) Cfr. H. Esslin, El teatro del absurdo, p. 160.
- (23) J.-P. Sartre, Op. cit., p. 90.
- (24) J.-P. Sartre, Op. cit., pp. 93-94.
- (25) J.-P. Sartre, Op. cit., pp. 96-98 y 103.
- (26) J.-P. Sartre, Op. cit., p. 103.
- (27) Cfr. J. Genet, Les Bonnes, en Oeuv. Comp., IV, p. 150 y J.-P. Sartre, Op. cit., p. 104 y ss.
- (28) J.-P. Sartre, Appendice" a Op. cit., pp. 681-682.
- (29) J.-P. Sartre, Op. cit., pp. 684-690.
- (30) J.-P. Sartre, Op. cit., p. 92.
- (31) Cfr. J. Kott, Apuntes sobre Shakespeare, p. 112.
- (32) J. Kott, Op. cit., loc. cit.
- (33) E. Jacquart, Le théâtre de dérision, pp. 107-108.

- (34) Cfr. A. de Waelhens, La Filosofía de Martín Heidegger, pp. 39, 52-53, y 68-70.
- (35) A. de Waelhens, Op. cit., p. 70.
- (36) A. de Waelhens, Op. cit., pp. 70-72.
- (37) B. Vian, Les Bâtisseurs d'Empire, pp. 83-84 y Cfr. H. Esslin, El teatro del absurdo, p. 193.
- (38) E. Ionesco, Le Solitaire, p. 61.
- (39) E. Ionesco, Op. cit., loc. cit.
- (40) R. Barthes, Sur Racine, pp. 43-44.
- (41) B. Beckett, Fin de partie, p. 101.
- (42) E. Ionesco, Jeux de massacre, en Th. V, pp. 89-90.
- (43) E. Ionesco, Op. cit., loc. cit.
- (44) A. Adamov, La politique des restes, en Th. III, p. 176.
- (45) A. Adamov, Op. cit., pp. 158, 181 y 183.
- (46) A. Adamov, Tous contre tous, en Th. I, p. 164.
- (47) Cfr. A. Adamov, Paolo Paoli, en Th. III, p. 126.
- (48) B. Vian, Les Bâtisseurs d'Empire, pp. 72-73.
- (49) B. Vian, Loc. cit.
- (50) B. Vian, pp. 2, 9 y 11.
- (51) Cfr. H. Esslin, El teatro del absurdo, p. 195.
- (52) H. Esslin, Op. cit. p. 195.
- (53) B. Vian, Op. cit., p. 84.
- (54) Cfr. E. Ionesco, Rhinocéros, en Th. III, p. 116.
- (55) E. Ionesco, Tueur sans pages, en Th. II, p. 172.
- (56) E. Ionesco, Op. cit., pp. 88 y 158-172.
- (57) E. Ionesco, Op. cit., p. 100.
- (58) E. Ionesco, Op. cit., p. 63.
- (59) Saint Tobi, Augène Ionesco ou A la recherche du paradis perdu, p. 107.
- (60) Cfr. A. Artaud, Le théâtre et son double, en Oeuv. Com., IV, p. 77.
- (61) Cfr. H. Esslin, El teatro del absurdo, p. 139.
- (62) Saint Tobi, Op. cit., p. 107.
- (63) Saint Tobi, Op. cit., p. 111.
- (64) H. Esslin, El teatro del absurdo, p. 139.
- (65) A. Artaud, Op. cit., p. 78.
- (66) A. Artaud, Loc. cit.

- (67) E. Ionesco, Notas y Contranotas, p. 133.
- (68) E. Ionesco, Loc. cit.
- (69) C. Bonnefoy, Entretiens avec Eugène Ionesco, p. 126.
- (70) Cfr. J.-L. Barrault, en L'Avant-Scène, n 313, p. 9.
- (71) Francisco J. Hernández, Ionesco, p. 82.
- (72) L. Goldmann, Le dieu caché, p. 72.
- (73) L. Goldmann, Op. cit., p. 76.
- (74) R. Barthes, Sur Racine, p. 51.
- (75) R. Barthes, Loc. cit.
- (76) R. Barthes, Op. cit., p. 46.
- (77) G. Rosolato, Ensayos sobre lo simbólico, p. 284.
- (78) G. Rosolato, Op. cit., p. 285.
- (79) G. Rosolato, Op. cit., p. 299.
- (80) G. Rosolato, Op. cit., p. 295.
- (81) G. Rosolato, Op. cit., p. 300.
- (82) S. Beckett, La dernière bande, pp. 19-20.
- (83) S. Beckett, D'un ouvrage abandonné, en Têtes mortes, p.12.
- (84) Cfr. S. Beckett, Molloy, pp. 7, 119 y 121.
- (85) Cfr. S. Beckett, Fin de partie.
- (86) Cfr. E. Ionesco, Les Chaises, en Th. I, p. 153.
- (87) E. Ionesco, Le Solitaire, pp. 19-20.
- (88) Cfr. A. Adamov, Tous contre tous, en Th. I, p. 209.
- (89) Cfr. S. Beckett, Oh les beaux jours, pp. 75 y 81.
- (90) Cfr. G. Rosolato, Op. cit., p. 301.
- (91) G. Rosolato, Op. cit., p. 301.
- (92) Cfr. S. Beckett, Fin de partie, pp. 50, 75, 103 y 105.
- (93) Cfr. S. Beckett, Op. cit., p. 104.
- (94) G. Rosolato, Op. cit., pp. 301-302.
- (95) S. Beckett, Oh les beaux jours, p. 42.
- (96) S. Beckett, Op. cit., 86-88.
- (97) G. Rosolato, Op. cit., p. 297.
- (98) S. Beckett, Fin de partie, pp. 15 y 91.
- (99) S. Beckett, Malone meurt.
- (100) L. Janvier, Pour Samuel Beckett, p. 17.
- (101) G. Croussy, Beckett, p. 50.
- (102) G. Croussy, Op. cit., pp. 207-208.

- (103) Cfr. E. Ionesco, Le Solitaire, p. 26.
- (104) E. Ionesco, Op. cit., p. 10.
- (105) G. Croussy, Beckett, p. 208.
- (106) Saint Tobi, Eugène Ionesco ou A la recherche du paradis perdu, p. 112.
- (107) E. Ionesco, Diario I, p. 17.
- (108) Cfr. Saint Tobi, Op. cit., p. 113.

316

C A P I T U L O      T E R C E R O :

E L   H O M B R E   F R E N T E   A   S I   M I S M O

### III.- EL HOMBRE FRENTE A SI MISMO.

#### 1.- LA CAIDA.

La caída del ser es irremediable, cuando se trata del que, por naturaleza, es un "ser caído". La caída es entonces, como dice Heidegger, la estructura del ser, no pudiendo hacer éste otra cosa que caer:

"el "ser ahí" sólo puede caer porque le va el "ser en el mundo" (...) La caída (...) es la estructura existencial del "ser ahí"(1).

La caída del Hombre participa entonces también del destino, adquiriendo los rasgos peculiares de la fatalidad. Como dice G. Croussy,

"la notion de chute (...) est comme une notion de destin et de fatalité" (2).

El caminar del hombre del teatro nuevo por los caminos de su destino adquiere una progresión constante hasta llegar al término de ese destino que no puede ser otro que el vacío y la nada. Esta es la idea que recoge Ionesco, cuando dice en su Diario:

"la progresión geométrica de la caída nos ha lanzado a la nada" (3).

Paso a paso, de desprendimiento en desprendimiento, de mutilación en mutilación, el personaje encuentra finalmente su liberación que, de acuerdo con M. Esslin, no puede cifrarse en otra cosa que "en el reconocimiento de que la nada es la única realidad" (4). Ahí está la tragedia del personaje del teatro nuevo, desde el momento en que éste es el único desenlace posible,



cualquiera que haya sido su elección, como advierte G. Croussy:

"de depouillement en depouillement, de réduction en réduction, de contraction en contraction, du rationalisme à l'absurde, de l'absurde au vide, du vide au tragique" (5).

El protagonista de la caída sentirá la imperiosa necesidad de detenerla, pero no encontrará ni más eficaz ni, al mismo tiempo, más engañoso remedio que el olvido de la caída por el recurso de la "distracción", la distracción que le proporciona "el juego": desde ese momento, el personaje va a tratar de "jugar" con todo lo que tiene "a mano", todo lo cual se reduce a dos cosas: sus palabras y sus objetos personales.

Para Heidegger (6), el primer juego se basará en "las habladurías" -que en el teatro nuevo se traduce en la narración de "historias" que se hacen unos personajes a otros- y el segundo juego consistirá en "la avidez de novedades" (representada en este teatro por medio del "inventario": la enumeración y el recuento de los más diversos e inverosímiles objetos que conserva el personaje en su habitación, en su bolso, en sus maletas o incluso en el fondo de sus bolsillos, aunque en varias ocasiones al llegar ese momento se siente ya el personaje tan "expoliado", que no puede sufrir otra expoliación que la de sus vestiduras).

Desnudo de todo ante sus ojos, abandonado por las que fueron sus "posesiones" y privado de su fácil palabra -una vez que ha tenido lugar "la trahison des objets" y "la trahison des mots" (7), ante los pies del personaje se abre el fondo insondable del vacío, a la vez que empieza el tiempo del silencio. El personaje se halla entonces, efectivamente, en el grado cero: el grado cero de lo trágico y el grado cero de la Creación: es el punto de coincidencia entre el principio y el fin. Este ha sido el devenir del personaje y éste ha sido su proceso de "nadificación". Aquí, como en la filosofía existencialista, cuando el Hombre se ha dado cuenta de su existencia (cuando ha penetrado

en el campo de la "Conciencia") se ha encontrado bajo el dominio de la Nada.

La caída constituye para G. Durand

"la troisième grande épiphanie imaginaire de l'angoisse humaine devant la temporalité".

El mismo G. Durand refiere los testimonios de Betcherev y de Montessori, según los cuales, el recién nacido queda desde el primer momento "sensibilisé à la chute" (8).

La diferencia, para el Hombre, entre el "vuelo" y la "caída" está subrayada por G. Bachelard: para él, el primero lo imaginamos mientras que la segunda la hemos experimentado alguna vez:

"nous imaginons l'élan vers le haut et nous connaissons la chute vers le bas" (9).

Al mismo tiempo, según señala Montessori, la primera experiencia de la caída -la del recién nacido- va unida a "la première expérience de la peur" (10) y, de acuerdo con G. Bachelard, la misma experiencia es inseparable del miedo del Tiempo: tiempo, vértigo y caída serían los tres momentos de una misma acción o de un mismo proceso que experimenta el personaje. Desde los tiempos bíblicos del Génesis y a través de la mitología griega, el tema de la caída aparece como el signo del castigo; así lo expone G. Durand:

"ce thème de la chute apparaît comme le signe de la punition (...) ce schème de la chute n'est rien d'autre que le thème du temps néfaste et mortel (...) le second arbre du jardin d'Eden, dont la consommation du fruit déterminera la chute, n'est pas celui de la connaissance, comme le prétendent des leçons récentes, mais celui de la mort" (11).

Dentro del teatro nuevo, sin embargo, no hay otra falta ni otra culpa posible que no sea precisamente "le péché d'être né", como dice Beckett (12) o "le péché d'exister", que diría Sartre (13).

Después de la caída, el personaje del teatro nuevo parece inscribirse en un proceso de influencias "fatales" que van a conducir su destino, por la expoliación de cuanto había poseído, por la mutilación de su cuerpo y por su aplastamiento, hasta la muerte, la desintegración y la "nadificación". El personaje es consciente de que ese proceso es irreversible y de que sería inútil cualquier intento por evitarlo. Por eso mismo, tan pronto se supera la que Ionesco llama la "primera etapa del extrañamiento", la angustia que se apodera del personaje se traduce en "una especie de vértigo". La "evanescencia" y la "densidad" -las "dos tomas de conciencia originales"- originan respectivamente, según Ionesco, la sensación de "vértigo" y la de "aplastamiento". Partiendo de dos caminos opuestos, se llega al mismo destino: la caída.

Cuando se tiene la sensación de "caído", cuando se siente "aplastado", es cuando "las palabras, evidentemente, desprovistas de magia, son reemplazadas por los accesorios, los objetos", según Ionesco (14). Este es precisamente el momento en que finalizan las "historias" -ya está todo dicho y todo "interpretado", como dice Heidegger (15)- y el personaje se apresura a pasar al "inventario" que en Ionesco -paralelamente con su técnica de la "vitesse accélérée"- se manifiesta generalmente por una incesante reproducción de objetos que se acrecienta en "proporción geométrica" y que, de la misma manera que era el recuerdo de los objetos lo que producía en Malone el "desfallecimiento" (16), es precisamente lo que contribuye a incrementar la misma sensación de aplastamiento. Este es el "punto de partida" de algunas obras de Ionesco, como afirma el mismo autor, como Amédée ou comment s'en débarrasser, Victimes du devoir, Le nouveau locataire, Les Chaises, Jacques ou la soumission, etc.: el crecimiento del cadáver y los champiñones, las tazas

de café, los muebles, las sillas, las mismas narices de Roberte y los huevos que pone después, reemplazan y van borrando poco a poco al personaje, como los últimos objetos de los viejos beckettianos eran los mudos y ambiguos testigos de una existencia fenecida (17).

En Adamov y en Genet, según veremos más adelante, el desprendimiento de los objetos apenas si tendrá cabida: los pobres, los criados, los negros, quienes no han "poseído" nada durante toda su existencia, aparte de la persecución y de las privaciones, de nada se pueden desprender.

El recurso a la "palabrería", utilizado por algunos personajes de Ionesco y de Beckett como procedimiento para ocultarse la angustia, ha sido ya puesto de manifiesto por algún crítico, lo mismo que su indudable relación con los tres temas heideggerianos de la caída. En este sentido, escribía J.-M. Domenach en Esprit de mayo de 1965:

"Le bavardage de certains personnages de Ionesco où l'on voit un moyen de comique mécanique recèle déjà, en arrière-plan, l'angoisse de la Winnie de Beckett. Car nous avons là une admirable représentation de ce que Heidegger appelait la déchéance (Verfallen) dans l'inanité et où il voyait la plus forte tentation de l'être - une tentation d'auto-sédution qui s'apaise par le bavardage, et dont l'apaisement accroît la déchéance. Ce processus d'enlissement (le mot est déjà chez Heidegger) caractérise Winnie, au propre et au figuré. Plus elle bavarde, et plus elle a peur, et plus elle est heureuse en bavardant... et plus elle s'enfonce dans le sable. Il est d'ailleurs extraordinaire de constater à quel point la pièce de Beckett illustre les trois thèmes heideggeriens de la déchéance: le bavardage, la curiosité et l'équivoque (Zweideutigkeit)"(18).

Ciertamente nos parecería demasiada casualidad o coincidencia excesiva el que los autores del teatro nuevo utilizasen los mismos procedimientos que Heidegger -la charlatanería, los inventarios y el equívoco- para expresar el progresivo hundimiento de estos personajes en el vacío de su existencia, si no se

admite ninguna relación entre la filosofía de Heidegger y los dramaturgos.

Efectivamente, Heidegger, en el Capítulo V, B, de Ser y Tiempo, titulado "El ser cotidiano del "ahí" y la "caída" del "ser ahí"", expone en cuatro apartados los tres momentos de la caída constituidos por

- "las habladurías" (apartado 35),
- "la avidez de novedades" (apartado 36),
- "la ambigüedad" (apartado 37).

Como consecuencia de esos tres momentos, aparece, según Heidegger,

- "la caída" y "el estado de yecto" (apartado 38) (19).

Aunque los tres momentos de la caída analizados por Heidegger pueden encontrarse en varios de nuestros personajes de teatro, según veremos más adelante, no puede menos de resultarnos sorprendente la coincidencia de esos tres momentos heideggerianos con las tres partes que comprende la programación que se establece Malone, para ocupar el poco tiempo que le queda de vida, es decir,

- a) contarse historias,
- b) hacer el inventario de sus posesiones,
- c) debatirse en una situación de equívoco.

Al comparar esos tres momentos del empleo del tiempo de Malone con los tres momentos de la "caída" en Heidegger ("habladurías", "avidez de novedades" y "ambigüedad"), parece que su paralelismo no admite lugar a dudas. En efecto, la primera parte del programa de Malone -y la más extensa- estará dedicada a las "historias":

"D'ici là je vais me raconter des histoires, si je peux (...) j'ai dû réfléchir pendant la nuit à mon emploi du temps. Je pense que je pourrai me raconter quatre histoires, chacune sur un thème différent. Une sur un homme, une autre sur une femme, une troisième sur une chose quelconque et une enfin sur un animal, un oiseau peut-être" (20).

Una vez las "historias" terminadas, empezará Malone el inventario:

"alors je parlerai des choses qui restent en ma possession (...) ce sera une sorte d' inventaire" (21).

Poco después, se repite la programación:

"Donc mes histoires d'abord et en dernier lieu, si tout va bien, mon inventaire" (22).

Después de ocuparse de sus "posesiones", llega el tercer momento heideggeriano: es el tiempo del "equivoco":

"Si après ça je vis encore, je ferai le nécessaire pour être sûr de ne pas m'être trompé".

No obstante, por razones de "estética personal", Malone va a realizar su programación "de manera inversa", como él dice (23). Aquí podríamos preguntarnos por qué habla Malone de "invertir" el orden de la programación, si no conocía Beckett de antemano el orden establecido por Heidegger para los tres momentos de la caída, orden que coincidía con el establecido previamente por Malone:

"J'ai décidé également de me rappeler brièvement ma situation présente, avant de commencer mes histoires" (24).

Su situación presente se refiere a las circunstancias que lo han conducido y que lo retienen en su habitación:

"Ayant sans doute perdu connaissance quelque part, je bénéficie forcément d'un hiatus dans mes souvenirs, qui ne reprennent qu'à mon réveil ici" (25).

La programación inicial de Malone queda establecida finalmente en cinco tiempos: "Voilà donc le temps qui me reste divisé en cinq":

- a) "situation présente" (el "equivoco" heideggeriano),
- b) "trois histoires" (puesto que la del hombre y la de la mujer se reducen a una sola),
- c) "inventaire" (correspondiente a la "avidez de novedades").

Por supuesto que no tratamos de afirmar que todo el teatro de vanguardia sea una pura ilustración de la filosofía de Heidegger ni siquiera de la filosofía existencialista. Pero creemos que, ya sea de una manera directa ya sea a través de Sartre o de otros autores franceses, los padres de aquel teatro nuevo que nació en los albores de los años cincuenta no podían ignorar los postulados de la filosofía de Heidegger que tan en boga había estado en Francia en la década precedente. Por otra parte, supuesta la teoría de Heidegger, resulta perfectamente lógico el comportamiento de unos personajes que de otra manera no podría menos de resultar, por lo menos, sorprendente.

La finalidad de la programación de Malone no es otra que la de realizar "un juego" y la finalidad del "juego" es la "distracción", el olvido, por parte del personaje, de la única realidad importante: la inminencia de su muerte. Ahora bien, el juego deberá cobrar visos de realidad, ya que de lo contrario todo quedaría falseado; así lo entiende Malone:

"Je ne me regarderai pas mourir, ça fausserait tout"  
(26).

Parece que en este "todo" se quiere hacer entrar no sólo el "juego", sino también la "realidad", es decir, la misma vida del personaje que se convierte en algo "falso" desde que se admite, en vida, la existencia de la muerte. En todo caso, su deseo de convertir su vida en "juego", precisamente "para no verse morir", se manifiesta como uno de sus más claros propósitos, desde el primer momento:

"C'est un jeu maintenant, je vais jouer. Je n'ai pas su jouer jusqu'à présent (..) Maintenant ça va changer, je ne veux plus faire autre chose que jouer (..) Mais je ne réussirai peut-être pas mieux qu'autrefois. Je vais peut-être me trouver abandonné comme autrefois, sans jouets, sans lumière. Alors je jouerai tout seul, je ferai comme si je me voyais..." (27).

Este es también el juego de Hamm. Un juego que sabe que lo tiene de antemano perdido -"Vieille fin de partie perdue"(28), como él decía-, pero toda la representación de Hamm queda comprendida en este juego. Con este convencimiento empieza el personaje su obra -"A moi. De jouer"- y con este mismo convencimiento la termina -"Puisque ça se joue comme ça... jouons ça comme ça... et n'en parlons plus.." (29).

La inversión que decide hacer Malone de su primera programación no hará más que acrecentar su ardor en el juego (30).

Destacamos el hecho de que esta programación u ocupación del tiempo constituye un juego para el personaje, entendiendo juego como "distracción" de la obsesión que padece de una muerte inminente, ya que la finalidad de esta "distracción" coincide plenamente con el objetivo de la "distracción" típica del "Man" heideggeriano a la que se recurre para evitar "el riesgo de llegar a percibir nuestro propio vacío", según A. de Waelhens (31). (Esa ocupación del tiempo, con los tres temas de la "caída" es la que utilizara ya en la cárcel Meursault, en L'Etranger de Camus).



En efecto, de una parte, "la *déchéance*" -"Der Verfallen"- de Heidegger encierra una noción de pérdida, de despojo, de expoliación, de degradación, de caída. El término de esta "caída", la "inanité", es "el vacío", el receptáculo de la "no-existencia". Por otra parte, en Beckett especialmente, el vacío más auténtico es el de antes de ser, el del "no-ser". Este hecho está siempre latente en la conciencia del personaje beckettiano:

"Oh je sais que moi aussi je vais finir et être comme avant d'être"(32).

Por esto, la "*déchéance*" es un "enlissement" en aquel estado anterior, un verdadero "regressus ad uterum", como imagen del estado anterior al nacimiento o al momento en que se empezó a ser. El personaje recurre, pues, a las habladurías -como luego recurrirá a los inventarios- para "distraerse" del vértigo de la caída. Con este olvido consigue un "pasajero apaciguamiento". Es el apaciguamiento engañoso, la "tentación de autosedución" que, según Domenach, experimenta en su caída Winnie, caída y tentación

"qui s'apaise par le bavardage, et dont l'apaisement accroît la *déchéance*" (33).

Es el mismo engaño proporcionado por el "Man", cuando el existente trata de huir de sí mismo, empeñado en ignorar la caída que está sufriendo:

"La existencia lapsaria se obstina en no reconocer su caída. Se manifiesta así... como una huida ante la responsabilidad de la existencia personal. Es la repulsa a asumirse a sí mismo... Esta huida de sí mismo es, en última instancia, huida ante la muerte, huida ante la finitud radical, de la cual ninguna existencia puede deshacerse. La existencia inauténtica, el Man... es esta "parte" de nosotros mismos que nos oculta la miseria de nuestra condición original..." (34).

Paralelamente a la experiencia de la "caída" despierta en el personaje del teatro nuevo el deseo de la "ascensión", si bien, como dice G. Bachelard, la "caída" la conocemos mientras que el "vuelo" lo imaginamos (35), pero es cierto que ascensión y caída se suceden alternativamente de manera que, como sabemos por la experiencia del propio Adamov -"je chute, Dieu a chuté - l'ascension approche", dice en L'Homme et l'Enfant-, los personajes del teatro nuevo al sentirse caer es cuando más experimentan los deseos de volar, como les ocurre a Winnie y a los ioesquianos Jean, Choubert, Bérenger, Amédée. G. Durand refiere, acerca de este fenómeno, el testimonio de Bachelard y de Desoille, para quienes

"l'inconscient semble d'avance et fonctionnellement sensibilisé pour recevoir le choc créé par l'image d'une banale ascension dans un édifice élevé. Pour l'un comme pour l'autre, le vertige est image inhibitrice de toute ascension" (36).

Cuanto más hundida se veía Winnie es cuando más sentía los deseos de volar:

"j'ai l'impression (...) de plus en plus que si je n'étais tenue -(geste)- de cette façon, je m'en irais tout simplement flotter dans l'azur. (Un temps.) Et qu'un jour peut-être la terre va céder, tellement ça tire, oui, craquer tout autour et me laisser sortir. (Un temps.) Tu n'as jamais cette sensation, Willie, d'être comme sucé?" (37).

En realidad, esos deseos no son más que el reflejo de un intento de huida desesperado de aquéllos que cuanto más se hunden tanto más tienden hacia arriba y cuanto más suben tanto más se ven precipitarse al vacío, como dice Domenach, a propósito de Winnie,

"plus elle est heureuse en bavardant... et plus elle s'enfonce dans le sable" (38),

que más o menos viene a coincidir con la expresión de Hamm:

"HAMM.- (...) plus on est grand et plus on est plein (...) et plus on est vide" (39).

La razón de esto la daba El Viejo ionesquiano de Les Chaises: a pesar de "las historias" y de la distracción de los Viejos, ellos no pueden ignorar la realidad, comprobada día a día:

"LE VIEUX: (...) parce que plus on va, plus on s'enfonce"  
(40).

Como dirá otro personaje ionesquiano, la vejez es ya un hundimiento (41), pero lo que El Viejo de Les Chaises intentaba explicar a La Vieja es que, aunque la palabrería sea, a veces, capaz de ahogar la luz, como dice Ionesco (42), sin embargo, no lo es hasta el punto de que el personaje pueda olvidar la situación en que se encuentra, de acuerdo con las palabras de Malone:

"j'ai beau me raconter des histoires, au fond je n'ai jamais cessé de me croire vivant de la vie de l'air de la terre" (43).

Como decimos en otro momento, se dan aquí los "dos estados de conciencia" de que habla Ionesco: la euforia de vivir en una luz auroral y la libertad recuperadas por el asombro de ser, por un lado, y el calabozo asfixiante bajo la opresión de unas fuerzas aplastantes, por otro (44). Es el recuerdo de un "paraíso perdido" que se quedó allá arriba deshabitado y la visión de un abismo viscoso en el que, poco a poco y sin esperanza ninguna de salir, se va viendo introducido el personaje. Bachelard nos refiere la influencia de una experiencia personal que marcó su psiquismo de por vida: jamás podrían gustarle después ni las torres ni la montaña: "l'engramme d'une chute immense" se había apoderado de él (45). Esta es también la

huella que un día quedó grabada en el inconsciente de los personajes del teatro nuevo y que ejercerá sobre ellos una fuerza decisiva.

Aquellos deseos de huida -la palabra la encontramos en Heidegger- son los que determinan el "choix" del personaje. Colocado ante los dos términos del dilema "vivre ou inventer" (46), se decide por el segundo: desde entonces empiezan "las historias" y "las habladurías". Los personajes, especialmente en Beckett y en Ionesco, hablan por hablar; buscan afanosamente la presencia del otro, para que el habla sea posible, sienten miedo de que el otro falte, porque el habla se haría entonces imposible; no piden el diálogo con el otro, reclaman tan sólo su presencia, no les interesa escuchar -no estarían, por otra parte, dispuestos a ello-, todo su empeño estriba en ser escuchados.

Esto es lo que da fuerzas a Winnie para "continuar" su "historia": pensar en la posibilidad de que Willie se la esté escuchando. Esta posibilidad es suficiente para que no se considere hablando "en el desierto". Seguramente algún día tendrá que realizar este aprendizaje, pero hasta entonces nunca había podido conseguirlo:

WINNIE.- (...) De sorte que je peux me dire à chaque moment, même lorsque tu ne reponds pas et n'entends peut-être rien, Winnie, il est des moments où tu te fais entendre, tu ne parles pas toute seule tout à fait, c'est à dire dans le désert, chose que je n'ai jamais pu supporter -à la longue. C'est ce qui me permet de continuer, de continuer à parler s'entend. Tandis que si tu venais à mourir (...) ou à t'en aller en m'abandonnant... (...) Plus un mot jusqu'au dernier soupir(...)... simplement te savoir là à même de m'entendre même si en fait tu ne le fais pas c'est tout ce qu'il me faut, simplement te sentir là à portée de voix (...) (47).

Por otra parte, si en algún momento la presencia del otro no es grata, se soporta -como en el caso de Hamm y Nagg- y si esta

pudiera parecer imposible -porque el personaje auditor haya muerto-, la imaginación del narrador la hará posible, a fin de que la narración de su historia sea también posible.

En efecto, Nagg -que ya había contado una vez más la historia del sastre a Nell, su mujer (48)- es solicitado por su hijo Hamm quien, a pesar de aborrecerlo y de estar dispuesto a dejarlo morir en el cubo de basura, le promete una peladilla para que, a su vez, se digne escucharle la historia del propio Hamm (49).

Asimismo Henry, que diariamente pasea junto al mar hasta dar con alguien que le escuche su narración, tendrá hoy como oyente a su padre, muerto hace años y privado ciertamente de la palabra pero capaz de escuchar el ininterrumpido monólogo de Henry, gracias a la viva imaginación de éste:

"HENRY.- Qui à côté de moi aujourd'hui? Un vieil aveugle à moitié louf. Mon père, revenu d'entre les morts, pour être à côté de moi. Comme s'il n'était pas mort. Non, revenu d'entre les morts pas plus, pour être à côté de moi, dans ce lieu étrange. Est-ce qu'il m'entend? Oui, il faut qu'il m'entende. Pour pouvoir répondre?. Non, il ne répond pas. A côté de moi pas plus." (50).

Llegado a mitad de la historia de Bolton y Holloway, querrá Henry cerciorarse de que su padre le sigue escuchando:

"HENRY.- (...) Père! Des histoires, des histoires, des années des années d'histoires, tout seul, ça allait, puis le besoin, soudain, d'un autre, à côté de moi, n'importe qui, en étranger, à qui parler, imaginer qu'il m'entend, des années de ça, puis, maintenant, d'un autre, d'un autre qui... m'aurait connu, autrefois, n'importe qui, à côté de moi, imaginer qu'il m'entend, ce que je suis... devenu" (51).

Cuando Henry se percata de que su padre no lo oye, llama a Ada, su mujer; no hará falta tampoco que ella hable, ni siquiera que lo escuche, le bastará saber que está a su lado, para

empezar de nuevo la narración de la misma historia:

"HENRY.- (..) Tu n'as pas besoin de parler! M'écouter pas plus! Même pas! Etre à côté de moi! (Un temps.) Ada! (Un temps. Plus fort) Ada!" (52).

Una vez que ni la mujer ni el padre estén junto a él y la narración de la historia ya no sea posible, seguirá Henry obsesionado, como Hamm, como Winnie, como Malone, con el empleo del tiempo que le queda. La programación del tiempo llenará para él lo que para los otros personajes llenaba el inventario.

Como se ve, lo que los personajes se proponen con la narración de sus historias, lo que interesa realmente, en estos casos, del habla no es la "comunicación" de lo que Heidegger llama "la primaria relación del ser", sino el mismo hecho de hablar por hablar. Heidegger lo expresa en los siguientes términos:

"(En las habladurías) no tanto se comprende el ente de que se habla, cuanto se atiende simplemente a lo "hablado" por el habla (..) El oír y comprender se ha afe-rrado desde luego a lo hablado "por" el habla. La comunicación no "comunica" la primaria relación del "ser relativamente al ente de que se habla", sino que el "ser uno con otro" se mueve dentro del "hablar uno con otro" y el curarse de lo hablado "por" el habla. Lo que le importa es que se hable. El ser dicho, el "dicho", la frase corriente son ahora la garantía de lo real y verdadero del habla y de su comprensión (..) La cosa es así porque así se dice" (53).

Todavía podríamos encontrar un nuevo e importante paralelismo entre las "habladurías" de Heidegger y la charlatanería de ciertos personajes del teatro nuevo. En efecto, una característica de los personajes beckettianos y también de los ionesquianos es "la posibilidad de comprenderlo todo"; para ellos, todo tiene sentido, a todo le encuentran explicación; el lenguaje que para nosotros resulta más desprovisto de significado tiene, sin embargo, para ellos lo que Heidegger llama el "estado de

interpretado.

Esto es lo que ocurre con el lenguaje, incomprensible y absurdo para nosotros, de Jacques y Roberte II. Su lenguaje "chat, chat" no encierra mensaje ninguno para nosotros, mientras para ellos dos es capaz de significarlo todo (54). Este es también el lenguaje utilizado por Lucky en su discurso ininteligible, cuya incomprensión provoca las iras de Pozzo y de los mismos Vladimir y Estragón -quienes empezaron escuchando con la máxima atención-, hasta que acaban por echarse los tres sobre él, para hacerlo callar (55). A este mismo lenguaje pertenecen las frases y el vocabulario que nos parecen, en repetidas ocasiones, carentes de toda significación e incluso "inventados" por algunos personajes de Ionesco, como ocurre con las palabras que escribe en la pizarra El Orador de Les Chaises (56) o con la carta del Hombre de las maletas, sin destinatario y con letra ilegible (57).

Se trata de un lenguaje que está efectivamente carente de significado, porque para estos personajes que lo utilizan, por una parte, "no hay nada que significar", como ellos reconocen (58), pero, por otra parte, por eso precisamente, porque está "vacío" de significado es por lo que, al mismo tiempo, es capaz de significarlo todo: esta capacidad es la que califica Heidegger como de "estado de abierto". Para el filósofo,

"las habladurías son la posibilidad de comprenderlo todo sin previa apropiación de la cosa (..) no sólo desligan de la obligación de llegar a un genuino comprender, sino que desarrollan una indiferente comprensibilidad a la que nada le es ya cerrado (..) al convertirse el habla en habladuría, el "estado de abierto" del "ser ahí" se convierte más bien en "estado de cerrado" (..) Este cerrar se hace cada vez mayor por el hecho de que en las habladurías se cree haber alcanzado la comprensión de lo hablado "en" el habla (..) En el "ser ahí" se ha implantado en cada caso ya este "estado de interpretado" de las habladurías" (59).

De acuerdo con esto, "las habladurías" han conducido al

"equivoco". Efectivamente, aquella "historia" "interpretada" por el personaje, para "olvidarse" de su verdadera realidad y que constituía más bien una "aventura" que, en un principio, era distinta de la verdadera historia del personaje, acaba por suplantar aquella realidad y pasa a convertirse para él en la única realidad existente: la "interpretada". El "ser ahí" que se entrega a las habladurías es, según Heidegger, "un "ser en el mundo" cortado de las primarias, originales y genuinas relaciones" de ese ser. De esta manera, este ser, que es "en-el-mundo", "flota en el aire", vive en el "desarraigo" (el "desarraigo" que lleva implícito "el estado de interpretado"); se trata, según el filósofo, de "ese flotar en el aire en que puede volar hacia una creciente falta de base" (60).

Esta situación de "desarraigo" es la que explica, en el fondo, ese vaivén constante, ese ritmo alternativamente ascendente y descendente, que experimenta el personaje según predomine el uno o el otro de aquellos "dos estados de conciencia" de que habla Ionesco (61). Este sentimiento de "olvido", de "desarraigo", fruto de las "habladurías" es el objetivo de los viejos beckettianos y de los Viejos de Les Chaises. La Vieja obliga al Viejo a que narre todos los días la misma historia, como ella dice "pour nous distraire" y porque El Viejo acaba de confesar "je m'ennuie beaucoup" (62). Precisamente el buscar "la distracción" y el evitar "l'ennui" es el objetivo fundamental de "la existencia inauténtica" heideggeriana. Este objetivo es el que se proponían los Viejos de Ionesco y lo que hacía que La Vieja acabase todos los días "rejuvenecida" (63); es el mismo objetivo que perseguía la "historia" de Nagg que provocaba todos los días el mismo ataque de risa que sufriera un día la entonces joven Nell, tras haberla escuchado por vez primera (64). Como diría más tarde su hijo Hamm:

"toute la vie on attend que ça vous fasse une vie" (65).

La historia narrada se convierte en historia "interpretada",



es decir, la historia "inventada" se hace historia vivida, "realizada", es su historia -como dice La Vieja de Ionesco-, de la misma manera que el "espectáculo" que ofrecen los Negros, las Criadas, los protagonistas de Le Balcon y, en general, todos los que toman parte en la "ceremonia" y en la "Fiesta" genetiana -en Genet la "historia" beckettiana o ionesquiiana se transforma en "espectáculo"- llena para ellos todo el tiempo de su representación -y, por consiguiente, de su vida-. En Adamov, encontramos una repetición -que, a veces, como en Off limits, es también un espectáculo- de una misma situación que se va reduciendo en forma de círculos concéntricos -que equivalen en cierto modo a la espiral beckettiana- y que constituyen el intento de repetición de la "historia" beckettiana "jamais finie", como le ocurría a Henry (66), emparentada, sin duda, con la historia sartriana "sans queue ni tête", como decía Roquentin, en La Nausée (67).

Con estas "habladurías", en sus distintas formas (la narración de "historias", la grabación en cintas que utiliza el viejo Krapp, el sistema de las "escribidurías" -también señaladas por Heidegger (68)- a las que recurren personajes como Krapp y Malone (69) -y a las que también había recurrido anteriormente Roquentin (70)-), con las mismas "ceremonias" genetianas, tienen a proporcionarse los personajes de este teatro lo que Heidegger llama

"una existencia desconectada de toda relación profunda y real consigo misma, con los otros y con el mundo... Sólo la evidencia y la seguridad de la parla cotidiana son capaces de ocultarle, de ahogar los sentimientos del desarraigo y de la inquietud que el vacío de esta manera de ser amenaza a cada momento hacer surgir" (71).

Finalizada la relación de su inventario, aquel "besoin d'activité" lleva a Malone a la narración de otra "historia": la historia de Macmann. Sin embargo, el tiempo "programado" para las "historias" había finalizado antes de empezar el inventario.

En realidad, la de Macmann no es una nueva historia; su protagonista, Macmann, no parece más que un desdoble de Malone (72). La primera toma de conciencia le descubre que se encuentra postrado en la habitación de un asilo, habitación parecida, sino idéntica, a aquélla en que se encontraba Malone en su despertar (73), que a su vez coincidía con la de Molloy (74). Precisamente, una vez expuesto el triste estado de postración y de abandono en que se encuentra Macmann, interrumpe Malone su narración, para sorprendernos con esta inesperada confesión de su estado de ánimo:

"Je m'interromps pour noter que je me sens dans une forme extraordinaire. C'est peut-être le délire" (75).

¿Cómo explicar la manifiesta contradicción existente entre la situación que se describe como "real" -para Macmann y Malone- y su estado de ánimo?. ¿Se trataba, como suponía Malone, de una especie de "delirio"? ¿Era, acaso, el mismo delirio que experimentaba el rey Bérenger? (76). Para ambos se trataba, sin duda, del delirio del final, lo que Heidegger llama "el espejismo", característico del tercer momento de la "caída", consistente en "el equívoco", resultante conjuntamente de "la avidez de novedades" y de "las habladurías":

"Esta ambigüedad presenta siempre a la avidez de novedades el espejismo de lo que busca y les da a las habladurías la ilusión de que todo está resuelto en ellas" (77).

Este "espejismo" que sufren Malone y Bérenger (entre otros personajes), precisamente en los momentos en que su cuerpo experimentaba una mayor postración, y que hace levantar su ánimo en un sentimiento de optimismo o de gozo exultante es el mismo que se traduce en la expresión de los ojos de Winnie, enterrada ya hasta el cuello, pero viviendo "todavía", como ella dice, uno de los más maravillosos días de su vida (78). Ciertamente no compartimos la opinión de J.-L. Barrault, al calificar de

"humor negro" las manifestaciones de Winnie, cuando se encuentra en esta situación (79). Creemos más bien que es completamente sincera consigo misma, cuando Winnie califica aquella vida de "maravillosa", como era sincero el rey Bérenger, cuando juzgaba envidiables los días penosos de su criada Juliette: -"... Un conte de fées... un miracle... Une fêerie tout ça, une fête continuelle" (80)-.

A Malone, hundido materialmente en su lecho de dolor y que no tiene ningún recato en confesarlo

- "Je ressens, au fond du tronc... des douleurs qui semblent nouvelles (..) Elles sont comme rythmées, elles ont même une sorte de petit chant (..) Je suis enfoui dans l'univers..."- (81)

le oímos exclamar, cuando se percata de sus dolores:

"Je suis heureux, je savais que je serais heureux un jour" (82).

Se trata del mismo sentimiento que experimentará más tarde el Personaje ionesquiano de La Vase, cuando afirme, al asistir a la desintegración de todo su cuerpo, en medio del barro:

"Ce n'est pas si mal ici... ce n'est pas si mal (...)  
Je vais encore très bien" (83).

Sin embargo, El Personaje, como otro Malone, como otro rey Bérenger, como otra Winnie, se ve deslizar por una "pendiente" que se hace vertiginosa por momentos. El triunfo que suponía en otro tiempo su despertar -como afirmaba al levantarse el telón- había sido reemplazado por una sarta de maleficios que nos recuerdan el ambiente que rodeaba al moribundo rey Bérenger (84).

Por sus propósitos ("j'ai l'intention de contribuer à l'amé-

lioration de la condition humaine" (85) ), reconocemos el parentesco de ese Personaje con Bérenger de Rhinocéros, pero al igual que éste se siente también aquél del todo impotente. En el tiempo de descender una escalera, lo hemos visto envejecer más rápidamente todavía que a los hombres de Le roi se meurt: su cara se ha llenado en tan poco tiempo de arrugas, su cabello ha encanecido, anda con dificultad, encorvado y cojeando. Asimismo, como veremos en otros personajes más adelante, sus vestidos aparecen cada vez más deteriorados y, como aquéllos, se queja también él del típico reumatismo que padece y siente vértigo (86); tampoco puede soportar los gritos de la gente ni las "voces del abismo" (87), como le ocurriera a Henry, en Cendres, sufriendo como éste de la misma obsesión del empleo del tiempo (88): aquellos días, especialmente aquellos domingos vacíos en los que no ocurría absolutamente nada, eran un tormento para Henry. Para El Personaje de La Vase todos los días eran domingo, pero...

"des dimanches sans Dieu, sans grâce" (89).

Por este motivo, al igual que Henry, que Winnie y que tantos otros personajes de Beckett, El Personaje busca ocupar su tiempo como sea:

"Une cigarette! Non, que vais-je faire quand j'aurai fumé toute la cigarette. Une autre... et puis... Chaque minute attend la minute suivante, elle vient pour attendre une autre minute... et c'est ça le temps, tout le temps." (90).

En su largo y absurdo caminar, vemos en El Personaje de esta obra de Ionesco al mismo Molloy o al Malone de Beckett. Su marcha es cada vez más difícil por el barro y los charcos del camino, hasta que resbala y cae de bruces -"plat ventre"- en un charco, para quedarse luego allí tendido con los brazos en cruz (91).

De la misma manera que en los protagonistas beckettianos, una vez El Personaje de Ionesco se ve tendido en el charco(92), se anonada, se hunde en el vacío, tratando de anular su vida racional y de vivir tan sólo vegetativamente, respirando profundamente, bajo la lluvia que cae sobre su rostro:

"Vacances... Rien, ne pensons à rien...rien,rien,rien...  
(Il respire profondément)  
Faire le vide...  
(Nouveau soupir profond)  
Faire le vide... Je suis bien...  
(Il perd consistance...)  
(Il pleut sur le visage du personnage...)" (93).

Esta sensación de bienestar acompañará al Personaje durante el tiempo dedicado al "inventario" de sus recuerdos (94). Era ésta la misma sensación de bienestar y de felicidad que compartía Malone en el lecho de su dolor, la misma que descubría Mme. Pedale -anuncio de la futura Winnie- precisamente en el último día de Macmann, cuando invitaba a todos a cantar ante la promesa de un día feliz:

"... Chantez, s'exclama-t-elle. Profitez de cette belle journée! (...)  
Voici la riante saison  
Le doux mois des nids et des roses  
Le soleil brille à l'horizon  
Et vos portes ne sont plus closes  
Fêtons le gai printemps  
Fêtons" (95).

De la misma manera que en El Personaje de La Vase se confunde la sensación de bienestar con el sentimiento de su inminente desintegración entre el barro y el agua de la lluvia, se confunden también en su mente -como se confundían en la mente del Padre, en Les Bâtisseurs d' Empire (96)- los recuerdos de su vida con las fantasías de su imaginación, su juventud y su niñez vividas con aquella historia que su padre le contara, cuando lo tenía en brazos todavía. Después de explicarnos la razón de

su "caída" en el barro -al querer escalar, muerto de sed una montaña, empeñado en trepar y trepar pared arriba, con las manos y los pies ensangrentados, sin fuerzas para seguir subiendo, mientras la pared se hacía cada vez más alta, hasta que por fin resbala y cae-, resulta que acaba por dudar él mismo de si ha habido realmente una caída o si este estado de "caído" no habrá sido más bien el único que haya existido siempre para él (97).

Las "historias" y los "inventarios" proporcionan al Personaje, como dice Heidegger, "el espejismo de lo que busca" (98). Son los tres momentos de "la caída" heideggeriana ("las habladurías", "la avidez de novedades" y "la ambigüedad") que desembocan en "el estado de yecto" (99).

Desde ese momento, el cuerpo del Personaje se va fundiendo poco a poco con el barro:

"Le bras droit se détache de son épaule puis on le voit s'engloutir dans la vase.  
A la place du coude, une flaque boueuse.  
Sur une feuille ronde et plate, la main continue d'émerger blanche, inerte" (100).

El Personaje no sabe si su codo se ha disuelto ya del todo, incluso si alguna vez le <sup>ha</sup> pertenecido. Luego se ve la mano izquierda manchada de barro; parece que el brazo izquierdo va a desprenderse; el proceso de desintegración alcanzará también a los órganos internos:

"une foie qui se dilate, envahit le thorax (...)  
le foie pousse le poumon (...)  
quelques côtes cèdent,  
la peau se fend.  
Le ventre grossit, s'enfle.  
On l'aperçoit comme si on avait la tête à la place du personnage (...)  
La chaussure trouée laisse dépasser le gros orteil.  
(...)  
Se détachent le bras gauche, les hanches, l'abdomen"  
(101)

No obstante, el optimismo acompañará al Personaje hasta el último momento:

"Ce n'est pas si mal ici... ce n'est pas si mal. L'humidité dans le dos. A part ça, on est bien... on est bien... (...)  
La boîte crânienne tient bon (...) Je vais encore très bien (...)  
Mes oreilles (...)  
Tout est en ordre.. (...)  
Le coeur..." (102).

El "espejismo" que sufren en sus momentos finales los personajes del teatro nuevo recuerda aquel poder "d'évocation, de mirage", capaz de suscitar "des espérances, des rêves, des sensations..." que poseía la palabra de "distracción" de algunos personajes de Céline. En el olvido "de la déchéance du monde qu'il a quitté", encontraba Bardamu "les virtualités d'un état paradisiaque". Para Bardamu se trataba también de un espejismo, porque aquel paraíso era, en el fondo, un "paradis perdu", según F. Vitoux (103), como si se tratara, en sus últimos momentos, de regresar a la que había sido su Chapelle Anthénaïse.

El apego a la vida que unos y otros experimentaban, precisamente al tratar de huir de una muerte para ellos inminente, les hacía percibir el solo hecho de "vivir", de seguir viviendo "todavía", como lo más maravilloso para ellos y lo único que podía parecerles "natural"; lo otro, la muerte, era totalmente anti-natural. Así es como lo entendía el rey Bérenger:

"LE ROI: Il n'est pas naturel de mourir, puisqu'on ne veut pas. Je veux être" (104).

En esta situación, el personaje se encuentra en el vértice que une -especialmente en los viejos de Beckett- el presentimiento de una muerte inminente con el "espejismo" de un, a la vez, lejano y nuevo nacimiento, tantas veces evocado en el teatro nuevo. Los últimos momentos de Malone constituyen un claro

testimonio de este hecho. La cadencia de su respiración de moribundo -si de algo está seguro es de que se encuentra "indéniablement mourant"- podría ser igualmente la de un feto en el seno materno -no olvidemos el interés de Beckett en señalar que los dos momentos de la respiración que constituyen todo el argumento de su obra Breath, deben ser idénticos, como deben ser idénticos el grito que antecede y el grito que sigue (105)+. El de Malone es el "espejismo" de las aguas del que muere, abrazado de ser, en el desierto:

"Grandiose souffrance. J'enfle. Si j'éclatais? Le plafond s'approche, s'éloigne, en cadence, comme lorsque j'étais foetus. (El subrayado es nuestro) Egalement à signaler un gran bruit d'eaux mutatis mutandis analogue peut-être au mirage, dans le désert" (106).

El ansia de ver la luz, de aspirar el aire, de asomarse de nuevo a la ventana de la vida chocará con la imposibilidad de volver la cabeza -como si se tratase de otra Winnie-. A continuación, asistimos -al igual que ocurre con otros personajes de Beckett o de Ionesco- a esa especie de nacimiento invertido que comentamos en otro momento: la muerte empieza a hacerse patente en los pies de Malone hasta llegar, finalmente a la cabeza:

"Fenêtre. Je ne la verrai plus, me trouvant à regret dans l'impossibilité de tourner la tête. Lumière à nouveau saturnienne, bien tassée, traversée de remous, se creusant en entonnoirs profonds à fond clair, ou de vrais-je dire l'air, lumière aspirante (...) Je nais dans la mort, si j'ose dire. Telle est mon impression. Drôle de gestation. Les pieds sont sortis déjà, du grand con de l'existence. Présentation favorable j'espère. Ma tête mourra en dernier (...) Mon histoire arrêtée je vivrai encore (..) C'est fini sur moi. Je ne dirai plus je" (107).

En este "je ne dirai plus je" acaba la historia de Malone. Las ocho páginas siguientes de la obra serán el final de la historia de Macmann: la confirmación de una de las últimas frases de



Malone -"Mon histoire terminée je vivrai encore"- . Ahora bien, ¿es una casualidad que Beckett cierre la historia de Macmann precisamente con las mismas palabras -"plus rien"- con las que Ionesco cerrará, años más tarde, la historia del Personaje de La Vase? (108). ¿Es también casual que ambos personajes mueran ofreciéndonos la imagen de un nacimiento a la inversa?. ¿Existe, en las últimas obras de Ionesco, un intento de aproximación -o una relación de parentesco- respecto del simbolismo y de la "metafísica" beckettianos?.

Por todo ello, creemos que en los últimos momentos de la vida de estos personajes -especialmente en los viejos de Beckett-, a la vez que unas ansias primarias de apego a la vida que les hace sentirse felices en una situación desesperada, irrumpe en ellos una especie de ensueño extático, revelador de la auténtica verdad de su naturaleza encubierta. Esta es la "tentación de autosedución" que para Heidegger -según la citación que ofrecíamos de Domenach- constituye "la plus forte tentation de l'être", esto es, la caída en el vacío de la inexistencia: "la déchéance (Verfallen) dans l'inanité" (109). Se trata del regreso a la situación de origen -un "regressus ad uterum"-, aquella que el ser nunca debiera haber dejado, cuando posiblemente por un error -no sabemos a quién imputable- pasó del no-ser al ser; la conciencia de este regreso a la situación original hacía llorar de alegría a otro pariente de Malone:

"Oh je sais que moi aussi je vais finir et être comme avant d'être" (110).

El espejo apolíneo que, al reflejar la medida de los dioses olímpicos, no tenía finalidad más profunda que el encubrimiento de la verdad, se resquebraja ahora, según la teoría de F. Nietzsche, por

"el extático sonido de la fiesta dionisiaca, en el cual la desmedida toda de la naturaleza se revelaba a la vez en placer y dolor y conocimiento" (111).

En este momento de la vida del personaje, tendría también aplicación lo que Nietzsche llama

"la reconciliación con la realidad, porque es enigmática (...) ¡Placentero arrojarse al polvo, sosiego feliz de la infelicidad! (...) ¡Vida llena de alegría en el desprecio de la vida! ¡Triunfo de la vida en su negación!" (112).

El tema, pues, de "la caída", fundamental en el teatro nuevo, es el tema del Rey Lear: "la descomposición y el derrumbamiento", como resume Jan Kott. La diferencia está en que el nuevo teatro empieza donde acaba el Rey Lear. La caída, en Shakespeare, como dice J. Kott, es ciertamente

"una caída tanto física como espiritual, corporal y social. Al principio hubo un rey, una corte, unos ministros; luego sólo hay cuatro mendigos vagabundos, que no saben dónde cobijarse bajo la tormenta y la lluvia" (113).

Pero en Ionesco, como en Beckett, los vagabundos no sólo no buscan dónde cobijarse, sino que se echan al suelo, bajo la lluvia, para mezclarse y fundirse con el barro, como les ocurre, entre otros, a los protagonistas de La Vase y de Malone meurt. Para los protagonistas de Shakespeare, según J. Kott,

"la caída es sufrimiento y tortura... física y espiritual o ambas simultáneamente".

Es cierto que éstos se convierten, para el mismo autor, en "unos arruinados despojos de la naturaleza" y el hombre ha sido también allí "mutilado y destrozado", pero la mutilación que experimentan los hombres del teatro nuevo es una mutilación distinta y su reacción inmediata no es el gesto de la tortura sino la mueca de lo grotesco. Parece como si el sufrimiento se hubiese superado en una etapa previa. Quizá por este motivo,

Andrej Falkiewicz, según J. Kott, escoge no a los personajes de Shakespeare, sino a los del teatro de nuestro tiempo, para ver "aquel proceso de mutilación y destrozamiento del hombre" (114). Sin embargo, lo grotesco de este teatro es un grotesco aparente y engañoso: como veremos más adelante, lo grotesco puede ser una nueva forma de tragedia.

El término "derrumbamiento", señalado por J. Kott como tema característico de la obra de Shakespeare, es precisamente el mismo con el que Heidegger califica al "estado de movimiento" del "ser ahí":

"el "ser ahí" se derrumba de sí mismo en sí mismo, en la falta de base y el "no ser" (115).

Es una caída, para Heidegger, "en torbellino", precisamente porque "el estado de yección (..) no es ni un hecho consumado ni un factum definitivo ... sino que por él el "ser ahí" continúa en "yección" ", de tal manera que la caída es "la forma de ser de este "ser en" "", es decir, la caída es la única posibilidad de este ser (116). En otras palabras, para Heidegger, mientras hay existente hay caída y mientras hay caída hay también vértigo y aceleración de la caída. Esto es precisamente lo que le ocurre al personaje del teatro nuevo, el cual siente, como sintiera J.-P. Sartre, la atracción y el vértigo de lo viscoso, consciente de que una vez ha empezado el proceso no lo podrá detener (117).

La presencia del agua y la sensación de vértigo son inseparables, para G. Bachelard:

"l'être voué à l'eau est un être en vertige" (118).

El tema de la caída, para G. Bachelard, es "un tema dinámico antropológicamente fundamental". Según él, las imágenes de la caída

"tendent à dramatiser la chute, à en faire un destin, un type de mort. Elles traduisent notre être de chute, notre être-devenant-dans-le-devenir-de-chute. Elles nous font connaître le temps foudroyant" (119).

Este tiempo fulgurante -adjetivación tan apreciada por Bachelard- es el equivalente de la caída "en torbellino" de Heidegger y de la "vitesse accélérée" de Ionesco. El personaje, hundido en el barro e inmovilizado por su viscosidad se siente catapultado hacia el abismo sin fondo de la Nada. Esta es la conclusión a la que llega también Ionesco, cuando se contempla a sí mismo "caído": para él, cuando se ve en ese momento, no existe otra realidad que la "caída":

"existió el presente, existió el Tiempo, ya no existe ni presente ni tiempo; la progresión geométrica de la caída nos ha lanzado a la nada" (120).

La conclusión a la que llega Ionesco es compartida no sólo por sus personajes, sino también por los demás personajes del teatro nuevo. La "caída" -"la estructura existencial" del ser, según Heidegger- es la situación característica de los personajes, como recordaba El Personaje de La Vase:

"La Chute. Y a-t-il eu une chute?. J'ai toujours été là" (121).

- (1) M. Heidegger, Ser y Tiempo, p. 199.
- (2) G. Croussy, Beckett, "Prólogo", p. 11.
- (3) E. Ionesco, Diario I, p. 17.
- (4) M. Esslin, El teatro del absurdo, p. 58.
- (5) G. Croussy, Beckett, p. 12.
- (6) Cfr. M. Heidegger, Ser y Tiempo, pp. 186-195.
- (7) Cfr. A. Simon, "Le degré zéro du tragique", en Esprit, décembre 1963, p. 907.
- (8) G. Durand, Les structures anthropologiques de l'imaginaire, p. 122.
- (9) G. Bachelard, L'air et les songes, p. 108.
- (10) G. Durand, Op. cit., p. 123.
- (11) G. Durand, Op. cit., pp. 124-125.
- (12) S. Beckett, Proust,
- (13) J.-P. Sartre, La Nausée (Le livre de poche), p. 248.
- (14) E. Ionesco, Notas y Contranotas, pp. 132-133.
- (15) Cfr. M. Heidegger, Ser y Tiempo, p. 186.
- (16) Cfr. S. Beckett, Malone meurt, p. 130.
- (17) Cfr. E. Ionesco, Notas y Contranotas, Loc. cit.
- (18) J.-M. Domenach, Esprit, nº 5, "Résurrection de la Tragédie", p. 1010, mai 1965.
- (19) Cfr. M. Heidegger, Ser y Tiempo, pp. 186-200.
- (20) S. Beckett, Malone meurt, pp. 8-10.
- (21) S. Beckett, Op. cit., pp. 8-10.
- (22) S. Beckett, Op. cit., p. 11.
- (23) S. Beckett, Op. cit., p. 12.
- (24) S. Beckett, Loc. cit.
- (25) S. Beckett, Op. cit., p. 14.
- (26) Cfr. S. Beckett, Op. cit., p. 8.
- (27) S. Beckett, Op. cit., pp. 9-10.
- (28) S. Beckett, Fin de partie, p. 110.
- (29) S. Beckett, Fin de partie, p. 112.
- (30) Cfr. S. Beckett, Malone meurt, p. 12.
- (31) A. de Waelhens, La Filosofía de Martín Heidegger, p. 121.
- (32) S. Beckett, D'un ouvrage abandonné, en Têtes mortes, p. 21.
- (33) J.-M. Domenach, Esprit, nº 5, Loc. cit. (mai, 1965).

- (34) A. de Waelhens, La Filosofía de Martín Heidegger, p.121.
- (35) Cfr. G. Bachelard, L'air et les songes, p. 108.
- (36) G. Durand, Les structures anthropologiques de l'imaginaire, p. 124.
- (37) S. Beckett, Oh les beaux jours, p. 45.
- (38) J.-M. Domenach, Loc. cit.
- (39) S. Beckett, Fin de partie, p. 17.
- (40) E. Ionesco, Les Chaises, en Th. I, p. 132.
- (41) Cfr. E. Ionesco, L'Homme aux valises, p. 22.
- (42) Cfr. E. Ionesco, Diario I, p. 124.
- (43) S. Beckett, Malone meurt, p. 97.
- (44) Cfr. E. Ionesco, Notas y Contranotas, pp. 132-133.
- (45) Cfr. G. Bachelard, La terre et les rêveries de la volonté, p. 344.
- (46) Cfr. J.-P. Sartre, La Nausée (Ed. cit.), p. 60 y S. Beckett, Malone meurt, pp. 32-34.
- (47) S. Beckett, Oh les beaux jours, pp. 28 y 36.
- (48) Cfr. S. Beckett, Fin de partie, pp. 35-38.
- (49) Cfr. S. Beckett, Op. cit., pp. 68-75.
- (50) S. Beckett, Cendres, en La dernière bande suivi de..., pp.37-38.
- (51) S. Beckett, Op. cit., p. 44.
- (52) S. Beckett, Op. cit., pp. 47-48 y 67.
- (53) M. Heidegger, Ser y Tiempo, pp. 186-188.
- (54) Cfr. E. Ionesco, Jacques ou la soumission, en Th. I, p. 126 y L'Avenir est dans les oeufs, en Th. II, p. 205.
- (55) Cfr. S. Beckett, En attendant Godot, pp. 71-75.
- (56) Cfr. E. Ionesco, Les Chaises, en Th. I, p. 179.
- (57) Cfr. E. Ionesco, L'Homme aux valises, p. 42.
- (58) Cfr. S. Beckett, Fin de partie, p. 49.
- (59) M. Heidegger, Ser y Tiempo, p. 188.
- (60) M. Heidegger, Op. cit., loc. cit.
- (61) Cfr. E. Ionesco, Notas y Contranotas, p. 132.
- (62) Cfr. E. Ionesco, Les Chaises, en Th. I, p.132.
- (63) Cfr. E. Ionesco, Op. cit., p. 133.
- (64) Cfr. S. Beckett, Fin de partie, p. 35.
- (65) S. Beckett, Op. cit., p. 93.

- (66) Cfr. S. Beckett, Cendres, en La dernière bande suivi de.., p. 40.
- (67) Cfr. J.-P. Sartre, La Nausée (Ed. cit.), p. 18.
- (68) Cfr. M. Heidegger, Ser y Tiempo, p. 188.
- (69) Cfr. S. Beckett, Malone meurt, p. 15.
- (70) Cfr. J.-P. Sartre, La Nausée.
- (71) A. de Waelhens, La Filosofía de Martín Heidegger, p. 116 y Cfr. M. Heidegger, Ser y Tiempo, p. 189.
- (72) Véase el significado de la letra "M" en Beckett, en L. Janvier, Pour Samuel Beckett, pp. 271-273.
- (73) Cfr. S. Beckett, Malone meurt, pp. 135 y 13.
- (74) Cfr. S. Beckett, Molloy, p. 7.
- (75) S. Beckett, Malone meurt, p. 138.
- (76) Cfr. E. Ionesco, Le roi se meurt, en Th. IV, p. 40.
- (77) M. Heidegger, Ser y Tiempo, Ser y Tiempo, p. 194.
- (78) Cfr. S. Beckett, Oh les beaux jours, p. 88.
- (79) Cfr. J.-L. Barrault, en L'avant-scène, nº. 313, p. 9.
- (80) E. Ionesco, Le roi se meurt, en Th. IV, pp. 48-51.
- (81) S. Beckett, Malone meurt, pp. 39-40.
- (82) S. Beckett, Loc. cit.
- (83) E. Ionesco, La Vase, en Th. V, pp. 256-257.
- (84) Cfr. E. Ionesco, Op. cit., pp. 207 y 210-214.
- (85) Cfr. E. Ionesco, Op. cit., p. 211.
- (86) Cfr. E. Ionesco, Op. cit., pp. 213-216 y 237.
- (87) Cfr. E. Ionesco, Op. cit., pp. 216-217.
- (88) Cfr. S. Beckett, Cendres, en La dernière bande suivi de.., pp. 71-72.
- (89) E. Ionesco, La Vase, en Th. V, p. 234.
- (90) E. Ionesco, Op. cit, Loc. cit.
- (91) Cfr. E. Ionesco, Op. cit., p. 241.
- (92) Cfr. E. Ionesco, Op. cit, pp. 241, 246 y 253.
- (93) Cfr. E. Ionesco, Op. cit., pp. 241-242.
- (94) Cfr. E. Ionesco, Op. cit., pp. 246-248.
- (95) S. Beckett, Malone meurt, pp. 184-185.
- (96) Cfr. B. Vian, Les Bâtisseurs d'Empire, (Ed. J.-J. Pauvert, p. 75.
- (97) E. Ionesco, La Vase, en Th. V, pp. 250-254.

- (98) Cfr. M. Heidegger, Ser y Tiempo, p. 194.
- (99) Cfr. M. Heidegger, Op. cit., pp. 195-200.
- (100) E. Ionesco, La Vase, en Th. V, pp. 254-255.
- (101) E. Ionesco, Op. cit., pp. 255-257.
- (102) E. Ionesco, Op. cit., pp. 256-257.
- (103) Cfr. F. Vitoux, Luis-Ferdinand Céline. Misère et parole, pp. 113-114.
- (104) E. Ionesco, Le roi se meurt, en Th. IV, p. 46.
- (105) Cfr. S. Beckett, Breath, en
- (106) S. Beckett, Malone meurt, p. 181.
- (107) S. Beckett, Op. cit., p. 182.
- (108) Cfr. E. Ionesco, La Vase, en Th. V, p. 258 y S. Beckett, Malone meurt, p. 190.
- (109) Cfr. J.-M. Domenach, "Résurrection de la tragédie", en Esprit, nº. 5, mai 1965, p. 1010.
- (110) S. Beckett, D'un ouvrage abandonné, en Têtes mortes, p. 21.
- (111) F. Nietzsche, El nacimiento de la tragedia, p. 242.
- (112) F. Nietzsche, Op. cit., p. 248.
- (113) J. Kott, Apuntes sobre Shakespeare, pp. 182-184.
- (114) Cfr. J. Kott, Op. cit., p. 185 y W. Shakespeare, El Rey Lear, Act. IV, Esc. 6.
- (115) Cfr. M. Heidegger, Ser y Tiempo, p. 198.
- (116) Cfr. M. Heidegger, Op. cit., loc. cit.
- (117) Cfr. J.-P. Sartre, L'Être et le Néant, p. 700.
- (118) G. Bachelard, L'eau et les rêves, p. 9.
- (119) G. Bachelard, La terre et les rêveries de la volonté, pp. 351-353.
- (120) E. Ionesco, Diario I, p. 17.
- (121) E. Ionesco, La Vase, en Th. V, p. 254.



## 2.- EL DESPOSEIMIENTO

La sensación de final, de abatimiento, de inminencia de la muerte es la que experimentan los personajes del teatro nuevo, al realizar su "inventario", inventario que ellos consideran como una expoliación. Esta es, en efecto, la sensación de Hamm en el último instante de Fin de partie, a la vez que va echando las pocas cosas que le quedan:

"HAMM.- (...) Et pour terminer? (...) Jeter (...) Tenez! (...) et n'en parlons plus" (1).

Esta es la sensación de derrota de los Guardias Nacionales de Le Printemps 71, cuando se ven abandonados y perdidos: "nous sommes foutus", exclaman, arrancando seguidamente las cintas rojas de sus pantalones y echándolas al suelo junto con su guerrera y su quepis (2). Esta es también la sensación del rey Bérenger, cuando al final de la obra va entregando cuanto le queda a la reina Marguerite (3) y la misma sensación de Jean, cuando quiso pagar a los frailes los servicios que éstos le habían prestado; al ir a sacarse el dinero del bolsillo, allí no quedaba más que polvo; Jean sacó su mano vacía: lo único que podía contemplarse entre los dedos era una gota de sangre del camino (4). Se trataba de aquella misma impresión que sentían las "Tres Figuras" -Obispo, Juez y General- de Le Balcon, cuando se despojaban de sus vestiduras, para asistir a lo que, en el fondo, como veremos más adelante, no es más que una "ceremonia" de la Muerte. La caída de los personajes que se acentúa con la expoliación de sus "posesiones" y con la privación de sus facultades y la mutilación de sus miembros es el único camino que pudieron emprender desde el principio y que les conduce al único término posible de su viaje: la Muerte.

Desde los primeros momentos de Malone, se advierte que hay un hecho capital para él. De las tres partes de su programación

-la narración de historias, el inventario de sus objetos y el equívoco de su situación presente (5)-, es precisamente el inventario lo que lo tiene obsesionado. Que tenga tiempo o no para llegar al final de la narración de sus tres historias, en el fondo, no tiene para él demasiada importancia. Ahora bien, morir sin dejar hecho su inventario, no puede consentirlo; es algo que hará, pase lo que pase:

"Que je ne finisse pas (les histoires), ça n'a pas d'importance. Mais si je devais finir trop tôt? Pas d'importance non plus. Car alors je parlerai des choses qui restent en ma possession, c'est un très vieux projet. Ce sera une sorte d'inventaire. Ça de toute façon je dois le laisser jusqu'aux tout derniers moments, pour être sûr de ne pas m'être trompé. D'ailleurs, c'est une chose que je ferai certainement, quoi qu'il arrive. J'en ai pour un quart d'heure tout au plus. C'est-à-dire que je pourrais en avoir pour plus longtemps, si je voulais. Mais si le temps venait à me manquer, au dernier moment, il me suffirait d'un petit quart d'heure, pour dresser mon inventaire" (6).

Toda su vida la había pasado Malone, soñando en ese momento: el momento en que podría "pasar raya y hacer la suma". Por eso, Malone nos dice que él invierte el orden de la programación (el orden establecido por Heidegger para indicar los tres momentos de "la caída"), con objeto de dejar el momento de "hacer la suma" para el final.

Ahora bien, para los personajes del teatro nuevo (Malone incluido) hacer el inventario de sus objetos no es hacer un testamento, sino que es un "ver en torno", como dice Heidegger; un ver lo que hay en ese "mundo ambiente" -"Umwelt"- en el que el personaje lleva su existencia. Efectivamente, si de lo poco de que se siente seguro el personaje, al principio de la obra, es de ser un ser-en -"Dasein"-, lógicamente deberá manifestarse como un ser "preocupado". De acuerdo con la filosofía de Heidegger, "la preocupación, el estar preocupado designa fundamentalmente la manera cómo la existencia humana está en el mun-

do (...) el Dasein no existe sino en cuanto preocupado", dice A. de Waelhens (7).

Naturalmente, esta "preocupación" -"Besorgen"-, entendida en su sentido heideggeriano, es un "curarse de", estando, por consiguiente, vinculada a la "programación del tiempo" cuyo objetivo fundamental es, sin duda, la distracción. Dentro del existencialismo heideggeriano, este "ver en torno" lo que se tiene "a mano" conduce al "descubrimiento", el cual tiene un carácter fundamentalmente "des-alejador", pero precisamente "en cuanto esencialmente des-alejador, se crea nuevas posibilidades de des-alejar; quiere decirse que tiende, desviándose de lo inmediatamente "a mano", al mundo lejano y extraño", según Heidegger(8).

Con sus "habladurías" y con sus "inventarios", Malone, como Winnie revolviendo los objetos de su bolso, como Choubert rebuscando en las aguas de su pasado, como Bérenger revolviendo los objetos de las distintas maletas en Tueur sans gages en donde anunciaba lo que haría, años más tarde, otro pariente suyo, El Hombre de las maletas, -quien no saldría del mundo de sus sueños (recuerdos de su juventud y de su infancia)- como el adamoviano Pierre, en L'Invasion, que se pasó la vida investigando y revolviendo sus papeles, todos ellos "se desvían" o se olvidan de su "situación presente", para regresar "al mundo lejano y extraño".

Ahora bien, de la misma manera que en las "habladurías" no se hablaba en función de la comunicación -Winnie y Henry sólo querían estar seguros de que Willie y el Padre o Ada estaban a su lado- en la llamada "avidez de novedades", el existente "no se cura de ver para comprender lo visto... sino sólo para ver. Sólo busca lo nuevo para saltar de ello nuevamente a algo nuevo". De ahí nacen, según Heidegger, los dos ingredientes constitutivos de esta "avidez de novedades": por una parte, "el no demorarse" en los objetos que ve en torno y, por otra, "la inquietud y la excitación" hacia nuevas posibilidades. Por esta razón, la avidez de novedades se convierte en "inventario", porque a

la contemplación del objeto, que no es suficiente para satisfacer su atención y su deseo, va unido el "salto" a un nuevo objeto (9).

De la misma manera que la narración de historias conducía al personaje a la soledad (a la introspección onírica de sus recuerdos), el "ver en torno" conduce a la confección del "inventario": si ningún objeto ha sido capaz de proporcionar la plenitud, la búsqueda de cada objeto se ha convertido en un rechazo del objeto poseído anteriormente. Para Malone y para Winnie la relación entre ambos momentos es evidente. Para el primero, una vez terminados sus relatos, llegará el gran momento de su vida: el momento de hacer el inventario (10); para Winnie, cuando haya finalizado el tiempo de sus narraciones, "il y aura toujours le sac", como ella dice (11). Es el mismo orden establecido por Molloy: al principio, son las "historias" lo que echa de menos este personaje:

"ce dont j'ai besoin c'est des histoires" (12);

el inventario lo deja para el final:

"J'en parlerai sans doute plus tard, quand il s'agira de dresser l'inventaire de mes biens et possessions" (13).

Lo trágico de la situación de esos personajes consiste en la "trahison des mots" (material que constituye las "habladurías" o las "historias") y en la "trahison des objets" (material que compone el "inventario"); según A. Simon,

"la déchéance du langage est liée à la trahison des objets, et c'est le naufrage de la raison qui est impliqué dans la trahison des mots" (14).

No obstante, la trahición más importante no está ni en el ago-

tamiento del lenguaje ni en la desaparición de los objetos, sino en que lenguaje ("historias") y objetos ("inventarios") se hicieron personaje: ambos se hicieron no sólo su distracción sino también su vida. En efecto, de la misma manera que en su "bavardage" el personaje acaba por identificarse con su historia, olvidándose y alejándose de su situación presente, a través del inventario, la identificación se realiza entre el personaje y sus posesiones o sus objetos; según A. de Waelhens,

"la mayor parte del tiempo el Dasein se olvida y se pierde entre los objetos de su cuidado" (15).

Así se comprende que al agotarse las historias y los inventarios se haya agotado al mismo tiempo la vida del personaje; a partir de entonces es cuando aparece el equívoco.

En varias ocasiones los personajes del teatro nuevo nos recuerdan de manera explícita que la "historia" que están narrando en distintos intervalos de la obra es, efectivamente, su historia: entre éstos se encuentra el viejo beckettiano Krapp, en La dernière bande y los dos viejos ionesquianos de Les Chaises. Para La Vieja, la historia que le cuenta El Viejo todas las tardes, a lo largo de los setenta y cinco años que llevan casados, es realmente su propia historia, la historia de su vida y, por consiguiente, ella es también la historia de La Vieja:

"LA VIEILLE: (...) C'est ta vie, elle me passionne (...)  
Elle est aussi la mienne, ce qui est tien, est mien!"  
(16)

En otros personajes, aunque ellos no lo digan expresamente, se adivina que la historia que nos van narrando no es otra que la de su vida o, si acaso, la de su padre que, de alguna manera, se reproduce en cada uno de ellos, como en el caso de Hamm, en Fin de partie, y en tantos otros personajes de Beckett.

Poniendo "ante sus ojos", como diría Heidegger, la existencia de sus "posesiones", por el mismo procedimiento con que consiguiera antes la renovación de su "historia", trata el personaje de perpetuar la existencia de sus objetos y, por consiguiente, -en cuanto que están identificados con él-, la suya propia. Pero, puesto que los objetos se van renovando constantemente en la vida del personaje -el "salto" de uno a otro es permanente- (17), con la pérdida de cada objeto, pierde el personaje también algo de su vida. El solo hecho de pasar balance de las "posesiones" que le quedan, el hacer el inventario, supone un desfallecimiento para Malone. Es él mismo quien así lo confiesa:

"ce sont mes possessions qui m'ont fait défaillir, si j'en reprends l'énumération je défendrai à nouveau" (18).

Poco después se da cuenta de que se siente aliviado desde que dejó el inventario:

"J'ai bien fait d'arrêter mon inventaire, j'ai été bien inspiré. Je me sens moins faible" (19).

Por esta razón, Claire no caerá en la tentación que siente Solange de llevarse los objetos de Madame al verse descubiertas: "Claire, emportons... emportons...", dice Solange, mientras mira a su alrededor para descubrir lo que podrá llevarse mejor. Pero Claire la hace desistir de su empeño: el dinero no lo quiere -"Nous ne sommes pas de voleuses"- y la "posesión" de los objetos la tiene aterrorizada -"depuis que j'ai vu les objets nous dévoiler l'un après l'autre, j'ai peur d'eux, Solange", replica Claire-. Cada objeto "poseído" sería para ella un testigo en contra. La reacción de Solange, lógicamente, no se hace esperar: "Au diable! Que tout aille au diable" (20).

Por este motivo, en Genet -y en parte también en Adamov- apenas si se dan los "inventarios": los pobres, las Criadas,

los presos, los negros, los "proscritos", quienes no han "poseído" nada a lo largo de su vida (su única abundancia han sido las privaciones), de nada se pueden desprender. Y cuando en algún caso, como El Obispo (o El Juez o El General) se dispone a desprenderse de sus vestiduras ("Ornements! Mitre! Dentelles! Chape dorée..."), se trata de unas vestiduras prestadas (21).

Vamos a sorprender a varios de estos personajes en el momento de realizar su inventario, con objeto de que se pueda ver cómo el inventario constituye una nueva distracción (un llenar el tiempo), al mismo tiempo que es un paso previo al "acto definitivo".

El propio Malone, en uno de los "intermedios" de que hablaba al hacer su programación (22), terminada la aventura de Sapo, parecía decidido a pasar al inventario. Había dicho que guardaba sus posesiones en un rincón de su habitación, "pêle-mêle", y que se las podía acercar con la ayuda de su bastón, ya que le gustaba contemplar, de vez en cuando, sus objetos directamente -y no sólo por medio de su imaginación- a fin de poder estar en condiciones, cuando llegase el gran día, "d'annoncer clairement, sans rien ajouter ni omettre, tout ce que sa longue attente m'aura apporté et laissé, en fait de biens matériels", como se decía a sí mismo (23).

Al pasar revista a sus posesiones, se da cuenta Malone de que algunos de los objetos que le habían pertenecido han desaparecido; entre ellos recuerda:

- a) "une chaussure", "une sorte de bottine" (que no aparece, por más que la busque en el armario),
- b) "certains objets de moindre valeur, dont une bague en zinc, d'un bel éclat, que je croyais avoir conservés" (24).

En cambio, han aparecido otros objetos de los que se había olvidado, como por ejemplo:

12) una cazoleta de pipa (se acuerda únicamente de la pipa de burbujas de jabón de cuando era niño, pero no consigue recordar haber fumado nunca en pipa),

22) un paquetito envuelto en papel de periódico amarillento y atado que no recuerda exactamente lo que contiene y cuyo paquete hará constar, como un pequeño misterio, en una de las cláusulas de su testamento (25).

Tras comprobar que su cuerpo no se decide todavía a dar el paso definitivo, sigue con su "programación" previamente establecida, hasta que termine las tres historias. Una vez las ha terminado, empieza la quinta y última parte de su programa: el "inventario" definitivo:

"Vite vite mes possessions", exclama Malone (26).

Los bienes de que dispone el personaje en ese momento son, entre otros,

1) sus dos lápices (aquél del que no queda más que la mina y el que tenía de reserva, extraviado ahora entre las ropas de la cama y que tratará de localizar más tarde),

2) su cuaderno que, si bien al llegar a esta habitación no lo tenía, ahora ciertamente le pertenecía,

3) en cambio, de la cama, la mesita, la fuente, las escupideras, el armario, las mantas de la cama, no puede disponer, porque no son suyos;

4) el bastón sí le pertenece, aunque tampoco lo tuviera cuando llegó; ahora lo guarda consigo en la cama, desde que empezó a frotarse con él, imaginando que lo hacía con una mujer;

5) una aguja clavada por cada extremo a un tapón para no pincharse, con un trozo de hilo negro a su alrededor;

6) la cazoleta de pipa que se encontró un día echada entre la hierba, sin duda porque ya no servía para nada, pero que él recogió de acuerdo con sus sentimientos de piedad hacia esos pequeños objetos abandonados que luego gustaba de palpar y aca-



riciar en el fondo de sus bolsillos; posteriormente, había añadido a la cazoleta una tapadera y guardaba en el interior preciados objetos diminutos (27).

Por un momento, tiene el presentimiento de que no acabará este inventario, pero continúa la enumeración de sus posesiones:

7) una cachiporra, manchada de sangre, que le sirvió para defenderse,

8) una bota (la del otro pie le ha desaparecido),

9) su sombrero, al que le quitó las alas, para llevarlo puesto mientras dormía, aunque éste desea guardárselo para sí y llevarlo puesto hasta el sepulcro (28).

Asimismo, Winnie, desde que aparece en escena hundiéndose lentamente en su hormiguero, está ocupada en hacer su "inventario": de su bolso va sacando los objetos que ha ido depositando a lo largo de sus "días felices". El último de esos días será un día de inventario. Ante sus ojos parecen cobrar vida, uno a uno, aquellos objetos de un pasado muerto, pero cada uno de ellos es reemplazado bien pronto en las manos de Winnie por el siguiente, si no es destruido de repente por el fuego. Así aparecen también ante los espectadores:

- "une brosse à dents",

- "un tube de dentrifice",

- "une petite glace",

- "un étuit à lunettes",

- "les lunettes",

- "son mouchoir",

- "l'ombrelle",

- "un revolver",

- "un flacon contenant un fond de liquide rouge", que Winnie bebe de un trago, rompiendo el frasco seguidamente,

- "un bâton de rouge",

- "une toque très bibi, plume froissée",

- "une loupe",

- "le peigne",

- "une mèche de cheveux... d'or" (29).

De la misma manera que Malone nunca sabía con certeza los objetos que poseía y los que había perdido (30), Winnie tampoco podría decir todo lo que su bolso contiene (31): de él saca todo un baratillo de cosas revueltas, una cajita que, al abrirse, reproduce unas notas de la "viuda alegre", una lima de uñas. El mismo bolso era el regalo que Willie le hiciera uno de aquellos días lejanos, para ir de compras (32).

Hasta el final del Acto Primero, Winnie sigue recogiendo las cosas que antes sacara del bolso y las vuelve a entrar en él. Con cada una de ellas van unidos retazos de la vida de la protagonista -los objetos de tocador de su juventud, el viejo revólver Brownie unido a la insistencia de Willie de que se lo quitara de las manos, antes de que éste pusiese fin a sus días (33), etc., etc.-.

Todos aquellos objetos del bolso, "dans le sac, hors le sac", habían adquirido también una vida: era una parte de la vida de Winnie. Poco a poco, esos objetos se irían quedando perdidos, olvidados, rotos, muertos:

- el frasco que contenía el líquido se rompe,

- la sombrilla es devorada por el fuego, si bien al día siguiente aparecerá de nuevo a su lado para ayudarle a pasar el día,

-Winnie rompe el espejo, con la misma convicción de que aparecerá nuevamente (34).

La falta de consistencia de esos objetos puede ser una indicación de la "falta de paradero" de que habla Heidegger. Una vez desaparecidos los objetos para siempre, como ocurrirá también con sus piernas, sus senos, sus brazos, ya nunca podrá estar segura Winnie de si llegaron a existir realmente o de si ha sido todo una pura farsa, una ficción (35). Después de las "habladurías" y del "afán de novedades" (las historias y los inventarios), según Heidegger, llega siempre el momento del "equivoco".

Los recursos de Winnie eran efectivamente los mismos de Malone: para cuando la "habladuría" llegase a su fin, se decía a sí misma,

"il y aura toujours le sac" (36);

asimismo, al acabar de sacar todos los objetos de su bolso, buscaba el otro recurso:

"il y aura mon histoire, bien sûr, quand tout fait défaut...";

era la historia de Mildred que se acordaba de la matriz materna, antes de morir (37), como si quisiese entrar de nuevo en ella, deshaciendo así su existencia, "salvándose" de esta manera, como "se salva" la hormiga, ante la sorpresa de la protagonista, llevándose entre sus patitas su huevo -promesa de nueva vida- y enterrándose con él bajo el hormiguero en que se estaba enterrando, como la hormiga, Winnie (38), una Winnie que desaparece, asimismo, con el huevo de una maternidad infecunda.

En una de las primeras obras de Adamov -L'Invasion- encontramos a su protagonista, Pierre, obsesionado en revisar constante-

mente sus papeles. En el Acto Cuarto, lo vemos de rodillas, sacando lentamente los que guardaba en una caja, colocando algunos en el suelo y examinándolos una y otra vez durante largo tiempo. Luego, se pone a romper varias hojas y la escena se llena de papeles. Es el propio autor quien insiste en esta circunstancia:

"Les débris de feuilles s'accumulent. Pierre est comme noyé au milieu d'eux (...) Les papiers déchirés jonchent maintenant une grande partie de la scène" (39).

Después, serán Tradel -"la caricature de Pierre"(40)- y Mme. Tradel quienes tratarán de recoger los trozos de papel, para introducirlos en su maleta y en sus bolsos; su hijo sacará varios de estos trozos de uno de los bolsos, para esparcirlos de nuevo por el suelo, mientras Pierre acababa de morir (41).

De la misma manera que Pierre termina en un rotundo fracaso, rompiendo los papeles que tan celosamente había guardado a lo largo de su vida, después de haber sido separado por su propia madre de Agnès, su mujer, y acabando por perder hasta la vida, Edgar, otro personaje de Adamov, sufre una experiencia parecida. En efecto, después de haber conocido a Louise y a La Plus Heureuse des Femmes, saca el montón de cartas que guardaba siempre consigo y que le escribían a diario su madre y su prometida, las rompe y las echa (42). No obstante, Edgar no aparece solamente entre papeles, como Pierre. Su "inventario" es bastante más complejo y en torno a su persona registramos una serie de "síntomas", señales evidentes de que el personaje empieza a deslizarse por la pendiente que habrá de conducirlo a una caída inevitable. Efectivamente, desde el comienzo,

-Louise se apercibe de que Edgar no lleva calcetines. Con las prisas para tomar el tren, se le olvidaron;

-Edgar recoge del suelo trozos de las cartas, para escribir en ellas algo que no entendemos;

-se desata el lazo de pajarita y lo introduce en el bolsillo de la chaqueta;

-se quita la chaqueta y la echa; luego se la pondrá de nuevo, pero al llegar a casa de su madre, por orden de ésta, se la quitará y la echará definitivamente;

-devuelve la bicicleta y las herramientas a Louise y se cae de la bicicleta que conducía Louise;

-Louise trata de coserse, con la mano izquierda, un botón que se le cayó de la manga derecha. Quiere cosérselo Edgar, pero lo único que consigue es desenhebrar la aguja; al tratar de enhebrarla de nuevo, no lo consigue y se pincha. (Las señales de torpeza, en Edgar, son bien evidentes);

-Edgar vuelve a sacar de sus bolsillos hojas y sobres rotos y los esparce nuevamente por el suelo;

-por culpa de Edgar, Louise ha perdido su empleo;

-a continuación, echa la bicicleta de Louise;

-ha olvidado llevarse provisiones para el viaje: tendrá que chupar los huesos de pollo que La Plus Heureuse des Femmes va echando al suelo, como otro Estragón en presencia de Pozzo;

-se da cuenta Edgar de que ha perdido el billete del tren en el que realiza el viaje: es la primera vez que pierde algo, en su vida, si damos crédito a sus palabras; el problema que se le presenta es grave, porque no le queda dinero (43);

-del mismo modo que Pierre había perdido a Agnès por culpa de su madre, Edgar, por culpa de la suya, perderá a Lina y a Louise, ambas muertas en idéntico accidente (44);

-finalmente, se verá expuesto a la misma muerte que sufriera anteriormente N. (45).

En Les Bâtisseurs d'Empire, B. Vian -"artista, según M.Esslin,

en contacto con la realidad última de la condición humana"(46)-, pone en escena la huida de una familia, huida en la que van quedando atrás, primeramente, los objetos de los personajes (y, entre ellos, ciertamente aquéllos que tienen en más estima), para que, al final, el padre vea cómo hasta sus seres queridos se van quedando atrapados en los pisos inferiores. Una vez que el padre se ha quedado solo, se decide a hacer el "inventario". Para ello, se pregunta si debe enumerar la lista de sus órganos internos (corazón, etc.), pero se decide por hacer únicamente el inventario de lo exterior:

-se contempla la barba en el espejo,

-se quita, poco a poco, su uniforme,

-se desprende del tahalí y del sable,

-encuentra el revólver y, como otro Béranger ante El Asesino, dispara primero sobre El Schmürz que no hace movimiento, después contra los cristales de la ventana y, al ver que saltan hechos pedazos, echa el revólver,

-desiste de seguir haciendo el inventario: "il faut avoir le temps, pour un inventaire, et je n'ai pas le temps", dice,

-saca de la maleta un traje de etiqueta,

-deja caer ese traje y se pone, en cambio, el que llevaba antes de sustituirlo por el uniforme,

-en las tres últimas páginas de la obra, el protagonista presenta distintos objetos al Schmürz "en guise d'hommage, comme on dépose des offrandes" -es el mismo gesto de Béranger, caído de rodillas ante El Asesino-,

-echa el molinillo (el objeto para él más importante, como lo encarecía a su mujer en el comienzo del Acto Tercero),

-al final, sólo le queda contemplarse las manos, blancas y vacías -ahora es el gesto del personaje beckettiano de Acte

sans paroles I. No le queda qué comer pero, como aquél, también él controlará sus apetitos:

"Je le jure! je controlerai mes appétits!" (47).

A través de ese gesto de las "manos vacías", el personaje del teatro nuevo está más emparentado con el existencialismo que con el surrealismo. En efecto, ese personaje no es un "révolté" ante su situación, sino más bien un "angoissé" que, a lo sumo, trata de distraer o disimular su "angoisse". La diferencia entre ambas actitudes es importante y está señalada claramente por G. Picon:

"la révolte surréaliste n'est pas l'angoisse existentielle. La révolte est une passion, et l'on ne se révolterait pas si l'on ne savait au nom de quoi l'on se révolte: contrairement à l'angoisse, la révolte n'a pas les mains vides. Pour le Surréalisme, la liberté est une énergie passionnée qui brûle en nous et transfigure le monde: elle est ce que nous avons, et qui commande notre révolte. Pour l'existentialisme, elle est ce qui nous reste, ce que nous arrivons à soustraire à l'angoisse - et non pas ce que nous ajoutons au monde" (48).

El personaje del teatro nuevo se queda también con las manos vacías, porque sabe que debe desprenderse de todo. La misma libertad, como la del hombre existencialista, es una libertad condicionada. La libertad resignada del Padre frente al Schürz, después de echar el revólver, la de Bérenger postrado de rodillas ante El Asesino y habiendo ya dejado las pistolas al suelo, la misma libertad del Personaje beckettiano, al final de Acte sans paroles I, al contemplarse efectivamente las manos vacías como se contempla las suyas el ionesquiano Jean ante la presencia de los frailes de los que jamás podrá escapar (49). Este era el gesto de tantos personajes beckettianos y ionesquianos, como vemos en otro capítulo, cuando caían al suelo, con los brazos extendidos y las manos abiertas, confundidos con el

barro y el limo de la tierra o incluso con la basura, como le ocurrió al personaje N. de Adamov, en La Parodie. En último término, a este gesto de aceptación y de angustia obedecía la actitud del protagonista genetiano de Haute Surveillance, Yeux-Verts, cuando al final de la obra se percata de que no tiene otra alternativa que la de aceptar finalmente la desgracia que en un principio había rechazado: ahí estaban su única libertad y su única tranquilidad posibles:

"YEUX-VERTS: (...) C'est seulement quand j'ai vu que tout était irrémédiable que je me suis calmé. Je viens à peine de l'accepter" (50).

Como diría abiertamente el Hombre de las maletas, al ser interpellado por El Cónsul sobre su "profesión", él no era un "révolté", sino simplemente "un existant spécial", "existant spécialisé" (51).

La actitud que adopta El Padre ante el Schmürz es idéntica a la de Bérenger ante El Asesino, como decimos. Uno y otro han querido destruir, matar, al Asesino y al Schmürz sin conseguirlo. El Padre llegó, incluso, a disparar; Bérenger comprende que es inútil hacerlo - "... que peuvent les balles elles mêmes contre l'énergie infinie de ton obstination?" (52)-. El Padre, cambia también radicalmente de actitud ante el Schmürz, hacia el final: de los malos tratos ha pasado al respeto e, incluso, ha llegado a prestarle una especie de acto de vasallaje. Bérenger, por su parte, convencido de lo inútil de su enfrentamiento, baja lentamente sus pistolas ante la burlona e impertérrita postura de El Asesino que estaba levantando el cuchillo, las deposita en el suelo, inclina la cabeza y, de rodillas, le ofrece el cuello, balbuceando las que serán sus últimas palabras:

"BERENGER: (...) Mon Dieu, on ne peut rien faire!...  
Que peut-on faire... Que peut-on faire..." (53).



La diferencia entre la obra de B.Vian y la de Ionesco está en que en éste la imagen de la Muerte, encarnada por El Asesino, se sitúa frente al personaje, mientras que en aquél, el Schmürz no se coloca frente al Padre, sino en él mismo, puesto que es la sombra que le sigue y le persigue a donde quiera que vaya: es su condición mortal inseparable.

Jean Tardieu, que en alguna obra manifiesta, según M. Esslin, "reminiscencias de Ionesco o Adamov", en La Serrure, además, "tiene afinidades evidentes con Genet" (54). Efectivamente, ante el espejismo que El Cliente experimenta frente a la imagen de La Belle, nos parece asistir a una escena de los salones de Mme. Irma (55); por otra parte, el tema básico de la obra de J. Tardieu es el "inventario" que, bajo la acción del tiempo, se convierte en "desprendimiento", tema coincidente con una parte importante de la temática del teatro nuevo. Aparte de las indicadas relaciones entre esta obra y el teatro nuevo, creemos oportuno incluir aquí una referencia a la misma, por la continuidad que en ella se observa entre el "desprendimiento" y la "mutilación", continuidad que presentamos como fundamental dentro del teatro nuevo.

De hecho, El Cliente, antes de indicar el inventario, se debate en las dudas que acosan a los personajes de este teatro en esos momentos -como les ocurría, entre otros, a Malone (56), al Personaje de La Vase (57), al Padre, en Les Bâtisseurs d'Empire (58); el expolio material que va a tener lugar va precedido, en muchos casos, de una expoliación mental: el personaje se va deshaciendo en la imagen de sí mismo, sin acertar a distinguir si esa imagen tiene vida en sí misma o si vive tan sólo en la imagen de un recuerdo o si es el recuerdo de un recuerdo (59).

Una vez ha salido El Cliente de dudas, después de palpar sus brazos y piernas, va a empezar el "desprendimiento". Primeramente, debe tener lugar el suyo, para asistir con "libertad de movimientos" al posterior desprendimiento de La Belle. Para ello, El Cliente

-empieza por sacar todo cuanto lleva en los bolsillos,

-se quita el reloj,

-se desprende de su cartera, en la que guarda "todas las huellas" de su vida:

- "acte de naissance,

-livret de famille,

-livret militaire,

-photos,

-empreintes digitales!" (60).

Lo verdaderamente significativo de todos estos datos es que suponen el "desprendimiento" de aquellos rasgos utilizados como distintivos para el reconocimiento de la identidad de una persona -acta de nacimiento, fotografías, huellas dactilares, cartilla militar, libro de familia, etc.-. Precisamente es de eso de lo que se trata: de ir perdiendo su personalidad, su identidad, antes de asistir a lo que será el "gran momento" de su vida. Poco después, acaba por echar el espejo, como queriendo desprenderse hasta de su imagen. El desprendimiento de su personalidad no puede hacerse más evidente:

"LE CLIENT: (..) Allons, séparons-nous de tout cela! Ici je ne suis plus rien (..) Ainsi donc, plus d'identité! (..) S'adressant comiquement à lui-même) Au fait, comment t'appelles-tu? Joseph?... Eloi? César? Pfuitt!! Plus personnel! Nu comme un ver!... Et sans visage, hein? (Il retire d'une autre poche une petite glace et se regarde en faisant la grimace... Il jette la glace)" (61).

Acto seguido, El Cliente se sienta en un sillón, en el que "s'efforce de se détendre". Es éste un detalle que coincide precisamente con la postura adoptada por el rey Bérenger(62) y por El Personaje de Ce formidable bordel, en los momentos en

que asisten uno y otro a la más completa expoliación de sus posesiones; frente al sillón de su trono, el rey Bérenger hará entrega a Marguérite incluso de los miembros de su cuerpo, mientras van desapareciendo, uno tras otro, todos los muebles de la estancia, de la misma manera que Hamm se desprendía desde su sillón de ruedas de sus últimas posesiones (63).

Una vez El Cliente ha logrado ver a La Belle, a través de la cerradura, reconoce sus ojos, adivina bajo sus vestidos, casi en un éxtasis emfebrecido de erotismo, las formas de aquel cuerpo que lo seduce. Desde entonces, el desprendimiento se dará al unísono en ella y en él, como si la cerradura fuese más bien un espejo. A continuación, transcribimos el texto en francés, para conservar con mayor fidelidad todos los valores del mismo, en el cruce de imágenes visuales y fantásticas que experimenta el personaje:

- "Elle retire... l'une après l'autre, ses boucles d'oreilles;

- l'un après l'autre, ses longs pendentifs de jais, si bien accrochés à sa chevelure...

- Elle fait glisser ses bagues au bout de ses longs doigts

- Et la blancheur de ses poignets jaillit hors de ses bracelets!

- Elle retire cette veste courte (..)

- Elle retire ses souliers de velours! Elle les jette... au loin...

- Voici qu'Elle a dégrafé sa robe et qu'Elle la fait glisser le long de ses hanches sur la soie brillante!

- (Il ôte son gilet et apparaît en manches de chemise...)

- A ses pieds, autour d'Elle, le sol jonché d'une couronne de feuilles, pétales tombés de la fleur! (...)

-(Il fait glisser ses bretelles de ses épaules...)

-Le satin éclatant sous la pression des seins!... Une main, puis une autre les dégrafe! Cela vole autour d'Elle comme de mouettes, comme de colombes!

-(il retire de sa poche un mouchoir qu'il jette au loin, puis sa cravate qu'il jette également)

-Voici sa chair (..) La gorge, les bras, la lumière, l'ombre! En haut! Plus bas! D'autres oiseaux s'envolent!" (64).

No obstante, El Cliente no se da por satisfecho. Le pide que se libere de sus "últimos vestidos". Quiere tenerla ante sus ojos tal como es y, a través de sus ojos, en sus manos, en su misma sangre. Pero, he aquí que la misma fiebre se apodera de los dos. La música eternal de antes se irá haciendo cada vez más metálica y estridente, a la vez que un extraño estremecimiento se apoderará del cuerpo de La Belle, hasta dejar sus miembros como dislocados y retorcidos de dolor. Ella quiere desnudarse más de lo que ninguna mujer lo hubiera hecho jamás para su amante. Es el paso del desprendimiento a la "mutilación", lo que tiene lugar en esos momentos en la escena:

-"Elle jette! Au loin! Ses joues!

-Ses lèvres!

-Ses seins!

-Toute sa chair! (...)

-Hop!... Pour les chiens!

-Hop! Pour les oiseaux!

-Hop! Pour les vers... pour les chacals!

-Hop! hop! hop! allez! allez! allez! allez!... Plus rien!  
Plus rien!

-Ni les muscles!

-Ni les veines!

-Ni la peau! (...)

-Sans même ta chair pour vêtement!...

-Les globes de tes yeux ont roulé sur tes dents!...

-Ta bouche, qui n'a plus de lèvres me sourit!

-Ton front, qui n'a plus de cheveux, s'approche...

-Tes mains d'ivoire, tes bras, secs et vides comme de fagots, se tendent vers moi...

-Tes vertèbres de marbre, tes jambes minces et fragiles (...) s'avancent à ma rencontre! (...)

-Oh! carcasse vide! (...) Je viens! Je viens! Je viens!".

Al precipitarse sobre la puerta, tratando de estrechar entre sus brazos los restos de La Belle, El Cliente cae fulminado, muerto (65).

El Cliente, delante de la imagen de La Belle (de "l'anima") ha seguido un proceso de desintegración, iniciado con la pérdida de los objetos más exteriores a su personalidad, pasando por la privación de los rasgos de su identidad, hasta llegar a la pérdida de la vida. Bajo la influencia del erotismo, despertado por la presencia de La Belle, ha perdido las características de su personalidad, como perdieran las suyas La Alumna de La Leçon, ante la opresión ejercida por El Profesor, y Jacques, ante la narración erótica de Roberte II, en Jacques ou la soumission. Aunque por caminos distintos, el proceso despersonalizador y destructor que sufren El Cliente de Tardieu y los dos personajes de Ionesco es idéntico en ambos autores. La pérdida de las características más acusadas de la personalidad consti-

tuye el inicio del "desprendimiento" que, a través de la "mutilación", no tendrá otra salida que la "muerte", último estadio de esa evolución.

En el personaje adamoviano N. de La Parodie podemos observar la misma influencia destructora ejercida por el sexo, representado aquí por Lili. Durante la noche, N. se había visto a sí mismo reflejado en el barro que se retorcia de sufrimiento. En realidad, según sus mismas palabras, N. no tenía ya nada que perder, ni siquiera la vida de la que había hecho donación a Lili (66). Por esto pedirá a La Prostituta que lo pisotee, que lo mate, que lo estrangule: "que cela finisse" (67) -"Que ça finisse!" había sido también la exclamación de Hamm, al suplicar a Clov que acabara con él (68)-. Al tratar de pagar N. a La Prostituta, por el favor que acaba de pedirle, se despoja de sus ropas y se las entrega:

-primero, la chaqueta,

-después, la camisa,

-finalmente, los zapatos.

Todo su "inventario" se reduce a cuanto llevaba puesto: "je vous donne tout ce que j'ai", le dice (69).

Sin embargo, se queda, quizá inadvertidamente o quién sabe si con toda intención, un gran pañuelo colgando de su bolsillo: éste fue, precisamente, el único objeto que Hamm, en el momento de su "desprendimiento", se había reservado, intencionadamente, para cubrirse la cara, cuando todo estuviese terminado (70). Ante La Prostituta, N. había permanecido tumbado en el suelo, en una total inmovilidad, pidiéndole que lo pisotease. Más adelante, aparecería su cadáver, solo, con los brazos en cruz, aplastado en medio de la calle, bajo el mismo reloj -en ese momento, de mayores dimensiones que las que poseía en el comienzo de la obra- sin agujas en la misma postura en que apareciera en el

Primer Cuadro (71).

Asimismo, siempre dentro de los "inventarios", el bolso era para Winnie lo que las cintas magnetofónicas para el viejo Krapp -que pasa sus días entre sus bobinas y su manojito de llaves-, es decir, un repaso de su larga vida, un balance de lejanos recuerdos, de sus "cosas", de sus amistades desaparecidas, en tantas horas pasadas junto al fuego -igual que los dos Viejos iones-quianos de Les Chaises se defendían del frío del invierno, junto a la estufa, repasando también su vida (72)-. Ante los ojos del viejo, desfilan los años en que vivía con Bianca, su amiga de Kedar Street (73), así como la casita junto al canal en la que su madre agonizaba, la impresión que le causara aquella "jeune beauté brune, toute blancheur et amidon, une poitrine incomparable...", y unido al recuerdo de esa belleza, aquel otro de la pelota de caucho, negra, dura, que seguía sintiendo en su mano hasta el día de su muerte y que se la llevó, entre sus dientes, el perrito blanco (74).

Después de escuchar esas "historias", el viejo Krapp querrá hacer el inventario de lo que le queda en los bolsillos. Pocas cosas le quedan ya: la cuarta banana que no se había atrevido a comer; la saca para volver a introducirla en su bolsillo; hace lo mismo con el sobre, que acaba por echar. Nuevamente, vuelve a recordar sus "aventuras": ahora es Fanny, "vieille ombre de putain squelettique". Luego, echará lejos de sí la cinta que estaba grabando, para escuchar y recitar, en su lugar, la cinta de sus recuerdos de antaño. La cinta seguirá dando vueltas, pero la voz del recuerdo ya ha enmudecido. El viejo sigue absorto, mirando al vacío. Su voz también ha fenecido:

"Jamais entendu pareil silence. La terre pourrait être inhabitée" (75)

eran las palabras que habían quedado flotando en el ambiente.

La pérdida o el desprendimiento de los objetos más allegados o más indispensables al personaje, durante la representación de la obra es constante en Beckett. Dichos objetos se van perdiendo, siguiendo un proceso que va generalmente de los menos hasta los más importantes, de manera que el grado de importancia del objeto perdido es como el exponente de la inminencia de la desaparición del propio personaje. Este proceso, aunque con menos frecuencia que en Beckett, lo encontramos también en Ionesco.

El Hombre de las maletas observó que de las tres que había poseído, la maleta perdida era precisamente "la valise la plus importante"-la que contenía sus trajes y, sobre todo el manuscrito (76)-, luego serán las divisas -no olvidemos que se hallaba en un país extranjero (77)-, más tarde serán sus agendas con las direcciones que en ellas llevaba anotadas, finalmente el pasaporte -su documento de identidad-; lo único que podría salvarle sería conservar el número de teléfono del consulado, pero también lo ha perdido. Poco a poco, el personaje iría perdiendo los restos, las huellas de aquel "paraíso" perdido y del que lo único que quedaría, al final, sería la esperanza de una "tierra" prometida(78).

Henry, después de revivir los recuerdos de su padre, de su mujer, de su hija -que constituyen la verdadera "historia" de su vida-, se da cuenta de que ha olvidado el gramófono con el que paseaba todos los días y que le era tan necesario; para reemplazarlo, se ve obligado a hablar todo el tiempo sin parar, con objeto de acallar las voces o aquellos "ruidos" que le resultaban insoportables. Pronto no quedará ya nada en aquel mundo de "cenizas" más que Henry y su voz (79). Para él, el "inventario" (en cuanto que es un procedimiento para rellenar el tiempo, una vez finalizadas las "historias") adoptará un aspecto distinto: la programación del tiempo, que constituye el final de la obra:

"HENRY: (...) Emploi du temps - à venir (Un temps.) Regardons voir. (Un temps.) Ce soir. (Un temps.) Demain... demain... plombier à neuf heures, ensuite...rien.



(Un temps. Perplexe.) Plombier à neuf heures? (Un temps.) Ah oui, le trop plein. (Un temps.) Le trop plein. (Un temps.) Samedi... rien. Dimanche... dimanche... rien toute la journée (Un temps.) De dimanche (Un temps.) Rien, toute la journée rien. (Un temps.) Toute la journée, toute la nuit, rien. (Un temps.) Pas un bruit." (80).

Pozzo, que en el Acto Segundo ha perdido facultades y la buena situación de que disfrutó en el Acto Primero, ya había perdido anteriormente

-la pipa,

-el pulverizador, que le resultaba imprescindible,

-el reloj (81).

Hamm, cuando llega al final de su "partida", separado de su padre, que no atiende a su llamada, y sin poder recuperar a su criado, inmóvil en su silla de ruedas, va echando lo poco que le queda:

- "il jette la gaffe" -el instrumento que garantizaba su seguridad-,

- "il jette le chien" -su objeto más querido-,

- "il jette le sifflet" -el objeto más necesario para él.

Lo único que Hamm no echa es el pañuelo: se lo queda para ayudarle a mantener los ojos cerrados y regresar al mundo de sus sueños (82).

El protagonista de Acte sans paroles I no echa los objetos, porque no ha llegado a poseerlos, pero una vez los tiene al alcance de la mano, los rechaza, uno tras otro:

"La carafe descend encore, se balance autour de son visage.  
Il ne bouge pas.  
La carafe remonte et disparaît dans les cintres.  
La branche de l'arbre se relève, les palmes se rouvrent,  
l'ombre revient.  
Coup de sifflet en haut.  
Il ne bouge pas.  
L'arbre remonte et disparaît dans les cintres" (83).

Para los Rooney, el inventario se traduce en una relación de seres vivientes entre los que la pareja va sembrando la muerte a su paso. Poco después de aparecer M. Rooney en escena, se presenta Jerry, su lazarillo, llevando en sus manos -como la hormiga de Winnie (84)- "la petite balle" que aquél llevaba siempre consigo y que acababa de perder (85).

A la Soeur, en Le Tableau, se le rompen las gafas, después de haber envejecido notablemente y haber sufrido una importante merma en sus facultades; las gafas que compre a continuación no podrán prestarle el mismo servicio que las anteriores (86).

Cuando Choubert es obligado por El Policía a recordar su vida pasada para darle noticias de los Mallod o Mallot, ve como le quitan la corbata, el cinturón, los cordones de sus zapatos; todo ello para darle mayor libertad de movimientos (87) -la misma razón alegada por El Cliente, en La Serrure (88)- y poder ver así, en su descenso, bajo las aguas y el barro, "les brebis d'un univers" (89), las "cenizas" o los "restos" que veían también, antes de su "descenso" definitivo, los personajes de Beckett, una vez se habían desprendido de todas las "posesiones" o de las "ataduras" que los sujetaban o mantenían todavía en esta existencia.

Béranger, en Tueur sans gages, acaba por perder a su prometida -Mlle. Dani-, lo que constituye para él "un drama que desgarra su vida"; desde ese momento, se le acabó también el té en su casa o el poco que le quedaba había enmohecido (90).

Al mismo tiempo, antes de que Béranger se enfrente con El

Asesino y le presente el cuello para correr la suerte de los demás, tendrá ocasión de hacer varios "inventarios", todos ellos de objetos que servían para la evasión o la "distracción" -la "distracción" es precisamente el objetivo del "afán de novedades", en Heidegger-, de la cual se servía El Asesino para causarles la muerte. En poco tiempo, tratará Bérenger de hacer el inventario de cuatro carteras:

Primera Cartera: es la cartera de Edouard, de la cual saca Bérenger, a la vez que los examina, sorprendido,

-gran cantidad de ejemplares de "la fameuse photo du colonel",

- "des fleurs artificielles",

- "des images obscènes",

- "des bonbons...",

- "des tirelires... (ils sortent tous les deux de la serviette, tout un tas d'objets divers)",

- "des montres d'enfant",

- "(toutes sortes d'objets en quantité invraisemblables, se repandant sur toute la surface de la table, tombant aussi, en partie sur le plancher)",

- des épingles... encore des épingles",

- des porte-plume..." (91).

Ionesco insiste en que los dos personajes deben sacar de la cartera los objetos más inverosímiles por su clase y por su número, a la vez que Bérenger los esparcirá por toda la escena. Luego, encuentra una caja de cartón que contiene otra caja y ésta otra y así sucesivamente, "hasta el infinito", según la ex-

presión de Bérenger:

"... Boîte à boîte... boîte à boîte... boîte à boîte...  
boîte à boîte" (92);

seguidamente, aparecerán todavía unos cigarrillos. Al intentar colocar todos los objetos de nuevo en la cartera, se abre la última de las cajas y se esparcen nuevos objetos sobre la mesa, en gran cantidad:

- "toutes sortes de documents...",

- "plusieurs dizaines de cartes de visite ,

- sa carte d'identité,

- sa propre photo épinglée sur celle du colonel,

- un repertoire avec... les noms de toutes les victimes..."  
(93).

Pero, no es eso todo. Edouard encuentra algo que llena de asombro y de indignación a Bérenger. Es un cuaderno; el diario íntimo del Asesino, en el que se hace constar a diario el nombre y la descripción de las personas que van a ser asesinadas, entre las que figura, por supuesto, Dany y en donde se relacionan los proyectos del Asesino y sus planes de actuación. Edouard y Bérenger se disponen a recoger todos los objetos para introducirlos nuevamente en la cartera, cuando Edouard encuentra todavía algo más: es una especie de "plano-horario", en el que se detalla "lugar por lugar y minuto a minuto", el camino que debe recorrer El Asesino (94).

Segunda Cartera: Al percatarse de que han perdido la cartera de Edouard, Bérenger arrebató al borracho la que llevaba éste, creyendo que es precisamente la cartera perdida. De ella saldrán solamente botellas vacías. El vino que queda, tratará

el borracho de hacerlo beber a Edouard por la fuerza; el vino se desparrama por el suelo y la botella se rompe (95).

Tercera Cartera: Al final de la discusión que sostiene Béranger con el borracho para arrebatárle la cartera, entra en juego una tercera cartera: es la de un Viejo que aparece ahora en escena y Béranger se precipita sobre él, para arrebatársela. Cuando lo consigue, la abre, pero... la cartera del Viejo ya había quedado vacía (96).

Cuarta Cartera: La última es la cartera de la Mère Pipe que contiene diversos cartones rectangulares. Son los juegos de la oca. Lasocas eran el símbolo de la Mère Pipe (97).

La impresionante circulación existente en las calles que va aumentando hasta casi el final de la obra -de acuerdo con la técnica característica de Ionesco- choca tremendamente con la desértica soledad en que se ve inmerso de pronto Béranger, mientras trata de unirse otra vez con Edouard, para encontrar la cartera y descubrir al Asesino. El eco de su voz, llamando a Edouard, en medio de sus dudas y de su miedo, se unirá pronto a las carcajadas del Asesino (98). El inventario (el recuento de los objetos y el desprendimiento simultáneo de todos ellos) habrá sido también para Béranger una de sus últimas "preocupaciones".

En Le roi se meurt asistimos a una degradación de Béranger en todos los aspectos: se ve privado, poco a poco, de todos los servidores y amigos, de sus mujeres, de sus bienes, de sus posesiones, a la vez que lo vemos envejecer sensiblemente, quedando cada vez en situación más precaria, recurriendo también a "la distracción" del inventario y de la consabida "historia". En efecto,

-en su reino quedan cada vez menos habitantes (mientras que en el comienzo de su reinado quedaban nueve mil millones,

en el momento de empezar la obra, apenas si quedaban mil millones de viejos). Lo sorprendente del caso, como dice Marguerite, es la rapidez con que se produce ese envejecimiento: "Répatriés à vingt-cinq ans, ils en ont quatre-vingts au bout de deux jours" (99). La sensación de estar en el final se va acrecentando a lo largo de toda la obra;

-el rey va perdiendo sus fuerzas: cae varias veces;

-se le cae la corona al suelo;

-se le cae, también, el cetro;

-los campos de su reino ya no están verdes como antes;

-los coetes disparados contra sus enemigos, caen al suelo con ruido de estar mojados;

-el rey siente los primeros dolores que, según El Médico, son "la señal", como los dolores de muelas constituían "el síntoma" para La Alumna de La Leçon;

-en todo el país se registra una esterilidad absoluta por su causa: no queda ni una lechuga, ni una hierba: parece que todo camina hacia la muerte;

-el rey tenía el pantalón por remendar, en su manto de púrpura se veía un agujero, le habían caído los botones del pijama (lo mismo que le ocurre a Jean en La soif et la faim), a sus zapatos le faltaban medias suelas (100).

Cuando se pone a relatar la jornada entera de su sirvienta Juliette, hasta los detalles más ordinarios y aburridos de cada día le parecen a Bérenger maravillosos, sólo de pensar que forman parte de una vida; como si se tratase de los "días felices" de otra Winnie pasando revista a sus cosas de cada día, se dispone el rey a hacer también una especie de "inventario" enumerando todos los momentos de la jornada de Juliette. Para él, el solo hecho de vivir, de "respirar", ya constituye un

milagro. Hasta el aburrimiento le parece ahora maravilloso. Poco después es El Guardián el que relata el "inventario" del rey: éste ha sido el autor de los grandes inventos de la Humanidad (desde la invención de la pólvora hasta la división del átomo), el protagonista de las grandes hazañas, el autor de las obras maestras, etc., etc. Todo ello ha sido inventado, producido y creado por el rey. Marguerite lo sabe bien y le ordena callar:

"MARGUERITE: (...) N'en fais plus l'inventaire" (101).

Al finalizar aquel "inventario", el rey -como otro Malone- se acuerda nuevamente de su situación ("Je suis là. J'existe") y, como si se tratara de un personaje beckettiano, echa mano de "la historia", empezando la narración del "petit chat tout roux" (102).

Hacia el final, una vez que haya perdido la memoria y la visión, el rey será abandonado por cada uno de los miembros de su servidumbre, mientras paradójicamente van prestando juramento de no abandonarlo nunca. Así se separan de él El Guardián, Juliette (su sirvienta y enfermera) y El Médico. Es un "desprendimiento" que se va convirtiendo poco a poco en una verdadera "mutación" del personaje, como hemos visto que les ocurría también a otros, hasta llegar a la desaparición total, al Vacío. En efecto, Marguerite

-corta los lazos invisibles que lo mantienen unido al mundo todavía -sin duda, los mismos lazos que sujetaban a Winnie (103)-, mientras el rey contempla en el espejo de sus entrañas el mundo y la vida que se le escapan (104),

-le arranca de los pies las bolas de presidiario que le impiden andar,

-lo libera del saco que llevaba sobre sus hombros,

-le despoja de las alforjas,

-de unos zapatos de recambio,

-de una carabina,

-de una ametralladora,

-de una caja de herramientas,

-de un sable,

-le quita unas espinas del abrigo, unas escamas, unas hojas húmedas y pegajosas, todo lo cual le pesaba y le hacía difícil su marcha (105).

A continuación, el rey se va acercando al trono y Marguerite le pide que le vaya entregando:

-sus piernas,

-sus dedos,

-sus brazos,

-el pecho,

-los hombros,

-el vientre,

a medida que estos miembros y partes del cuerpo van quedando inertes, petrificados, muertos. Bérenger no necesita ya de la palabra, ni su corazón necesita latir, ni él precisa respirar. Realmente no valía la pena "aquella acción tan inútil" que era la vida. Luego, desaparece la misma reina, como van desapareciendo progresivamente las puertas, ventanas y hasta las paredes de la sala del trono. Al final, sólo quedan visibles, durante un tiempo, el rey y su trono que acaban también por desaparecer (106).



La técnica utilizada por el autor en esta obra es la misma que emplea en Ce formidable bordel -obra estrenada en noviembre de 1973-. Una vez desaparece Agnès, su amante, de la vida del Personaje -el mismo nombre con que se denomina al protagonista de La Vase-, todo el mobiliario de la escena va desapareciendo progresivamente. Es el mismo Ionesco quien sugiere los distintos procedimientos para conseguirlo:

"la concierge peut emporter tantôt une chaise, tantôt une autre, si c'est possible on peut tirer le buffet dehors en coulisse. Ils peuvent être soulevés par les cintres ou plus simplement disparaître ou être modifiés par des jeux de lumière. Les murs du fond du plateau pourront s'écarter et être remplacés par un autre fond de lumière bleue. Certains meubles comme le buffet peuvent s'ouvrir ou s'aplatir" (107).

Un solo mueble permanece finalmente en escena: es el sillón (de la misma manera que al rey Bérenger le quedaba sólo el trono) en el que permanece sentado El Personaje en una soledad desértica. Todo ello, según el autor, tiene un solo objetivo: producir la sensación de un "vacío que se instala progresivamente" (108).

Todas las circunstancias que van a concurrir desde ahora en la obra serán otros tantos indicios de que el final está cerca. La pendiente es cada vez más pronunciada a los pies de El Personaje y la "caída" va a ser vertiginosa. Entre estos indicios figuran los siguientes:

-el ascensor no funciona,

-a La Portera le ha entrado ya el característico reumatismo,

-los personajes se encuentra en el último islote que queda de casas antiguas, rodeadas de muros por todas partes (es el mismo aislamiento de Les Chaises, de Cendres, de Fin de partie, etc.),

-como otros personajes, Agnès se ve envejecer casi repentinamente y, poco después, muere (109).

Finalmente, desfilarán ante El Personaje todos aquellos que lo conocieron e incluso los hijos de aquéllos que no pueden asistir por estar ya muertos. Este es el último "inventario" de sus recuerdos, mezcla -como para El Personaje de La Vase (110)- de tristeza, de piedad, de amor y, quizá, de remordimiento. Uno tras otro, van apareciendo:

-su madre, que sigue con los reproches de siempre,

-su maestro de escuela, con sus justificaciones,

-la hija de Agnès, cumpliendo la promesa hecha a su madre, antes de morir,

-el hijo de Jacques Dupont,

-el hijo de aquel joven que se fue con la señora del perrito, hace cuarenta años,

-el hijo del rebelde que le dio un puñetazo y que viene ahora de su parte a pedirle disculpas,

-una mujer que estuvo enamorada de él y que nunca se atrevió a declarárselo (111).

Todos esos personajes serán rechazados por El Personaje que no quiere ver más que a La Portera, para que le lleve el desayuno, pero nadie responde a sus gritos. Ya no queda portera. Ya no hay desayuno. Es el grito de Hamm llamando a Clov. La única respuesta es el silencio del vacío. Todo ha sido una farsa, una gran broma, "un formidable follón" montado por un gran "Coquin" (112).

Como una farsa o "una gran idiotez" calificaba La Dame a la representación del "desprendimiento" y de la "mutilación" que

acababa de tener lugar en la escena, en Scène à quatre. Los tres pretendientes de la "Jolie Dame" se disputaban a ésta, en principio, sólo de palabra, pero luego pasarían a los hechos y, en el forcejeo, La Dame perdería:

-un zapato,

-el otro zapato,

-un guante,

-el sombrero,

-el bolso,

-la capa y el abrigo;

-seguidamente, se le caen las flores al suelo y se le desbrocha la falda. A continuación, como en el caso de La Belle, en La Serrure, del desprendimiento se pasaría a la mutilación y los pretendientes le arrancarían un brazo, luego el otro, después una pierna y, finalmente, los pechos (113).

La primera representación de esta obra tuvo lugar en el festival de Spoleto, en 1.959; tres años después se estrenaría Le roi se meurt. Lo que en la primera obra no pasaba de ser un desprendimiento y un juego cómico que sonaba a falso, revestía toda la seriedad de la condición existencial, en la segunda. Pero, todavía escribiría Ionesco La Vase, publicada en 1974 en Théâtre V, de Gallimard, y anteriormente en "Le Manteau d'Arlequin" junto con Rhinocéros, en donde el autor había de insistir en ese proceso de desprendimiento y mutilación que experimenta El Personaje, al que presenta hundiéndose en el barro a la manera beckettiana, hasta quedar reducido a un embrión humano envuelto en la imagen del agua y del fuego, regresando de esta manera a los mismos "elementos" de su procedencia, siguiendo el camino de las larvas de Beckett.

Pero, precisamente cuando El Personaje se vea tendido en el

suelo y compruebe que va perdiendo el uso de los sentidos (114), en el "vacío de sus pensamientos" pasará revista a sus recuerdos; será el inventario de su vida: una mezcla de sentimientos que se agolpan, se aglutinan y se funden en el desvarío de su pensamiento y que, personificados en formas fantasmagóricas, irá despidiendo con un abrazo en el vacío del recuerdo:

"Le vide de ma pensée est plein d'une nostalgie amère, immense, une tristesse écrasante, des remords, une pitié pour tout ce que j'ai aimé, pour tout ce que j'ai étreint. (Etendu sur le dos, il lève et serre les bras sur des fantômes: une femme nébuleuse, une maison, une route) (115).

Estos son los objetos que componen su "inventario" y de los que se va desprendiendo El Personaje, en esos momentos:

- "une femme nébuleuse,

- une maison,

- une route...

- d'autres routes...

- une femme, deux hommes, autour d'une table éclairée,

- une vieille femme, un enfant, autour d'une cheminée,

- de vieux murs, une forêt, une vallée, une haute montagne blanche, une montagne verte, un soleil se levant, des couleurs...

- images d'un bal, d'un tourbillon de jupes roses...

- Etc., etc.

Toda esa procesión de fantasmas desfila ante El Personaje, mientras éste sigue, inmóvil, bajo la lluvia, dispuesto a sufrir su inminente "mutilación" y desintegración (116).

Después de aquellas visiones, mitad "historias", mitad "inventarios", cosas que pasaron ya todas al mundo del recuerdo y de las que, por tanto, se considera ya "desprendido", asistimos al desprendimiento de sí mismo, desprendimiento de los distintos miembros de su cuerpo y que va a empezar precisamente cuando El Personaje acaba de evocar la "historia" que oyera de boca de su padre, cuando éste lo tenía todavía en brazos y lo paseaba bordeando las empalizadas. También para este personaje encontramos, una vez más, unidas la evocación de la "historia" y la representación del "desprendimiento"; un desprendimiento y una mutilación que, en este caso, abarcan no sólo los miembros externos del cuerpo sino que comprenden incluso los órganos internos, como el hígado, los pulmones, el vientre, todos los cuales se van disolviendo lentamente entre el barro, hasta que no se percibe más que los últimos latidos del corazón y la visión prolongada del ojo que asiste al espectáculo como su último testigo (117).

La "avidez de novedades" y las "habladurías" heideggerianas (traducidos en el teatro nuevo como "inventarios" e "historias") dan la impresión -Heidegger dice "la seguridad"- de vivir una vida auténtica, real, no fingida:

"la seguridad de una presuntamente auténtica vida viva" (118).

Desde este momento, el personaje se convierte en el protagonista de la "historia" -como dice J.-P. Sartre, "le type est déjà le héros de l'histoire" (119)- y ésta se ha transformado en la vida del personaje. Asimismo, el "inventario" se ha hecho un recuerdo, un repaso, un revivir. Lo que quedó alejado en el tiempo se "des-aleja" por el recuerdo, mientras que lo que era inminente (la Muerte) se aleja por la distracción. De ahí nace la ambigüedad, la cual, según Heidegger,

"presenta siempre a la avidez de novedades el espejismo de lo que busca y les da a las habladurías la ilusión

de que todo está resuelto en ellas" (120).

Pero, al mismo tiempo, el personaje sabe que "historias" e "inventarios" no pasan de ser un juego, una partida que "hay que jugar", con un final que no puede ser otro que el de perder. Historias e inventarios en el plano del juego son una distracción (pasajera), pero en el plano de la realidad constituyen una pérdida progresiva: pérdida de "posesiones", de personas, de sus propios miembros corporales, de su vida toda.

En varias obras del teatro nuevo, y especialmente en las de Beckett, hemos observado los tres temas del "Verfallen" (la "caída") de Heidegger. Al terminar la narración de su "historia" (121), Hamm llama a su padre para cerciorarse de si todavía le sigue escuchando; al no recibir respuesta, se percata de que el "bavardage" ha terminado:

"HAMM.- (...) ne parlons plus" (122).

No podía seguir hablando, al comprobar que no había nadie para poder escucharle, como le ocurriera también a su compañera Winnie (123). El final está, pues, al llegar; el "on arrive" que ahora va repitiendo, de manera intermitente (124), es la continuación del "ça avance" y del "quelque chose suit son cours" (125) y el equivalente del "quelque chose est arrivé" con que A. Roquentin empezaba su "Journal" (126). "¿Y para terminar?", se pregunta Hamm. Para terminar, recurrirá al inventario de lo único que "poseía", que era la único que le quedaba por hacer:

"HAMM.- (...) Et pour terminer? (Un temps.) Jeter. (Il jette le chien. Il arrache le siflet.) Tenez! (Il jette le siflet devant lui...)"

En este momento es cuando aparece el tercer tema de "la caída": el equívoco. Es la última acción de Hamm:

HAMM.- (..) (Il sort son mouchoir.) Puisque ça se joue  
comme ça... (il déplie le mouchoir)... jouons ça  
comme ça... (il déplie)... et n'en parlons plus...  
(il finit de déplier)... ne parlons plus."

Hamm extiende delante de sí el pañuelo, decide no desprenderse de él y al cabo de un tiempo se cubre con él la cara, quedando en la misma postura que tenía antes del comienzo de la obra (127). Este ha sido su final -"la fin est dans le commencement", había dicho él mismo poco antes (128)-. Para él, como para A. Roquentin, el final estaba "invisible et présente" en el mismo principio:

"on a l'air de débiter par le commencement et en réalité c'est par la fin qu'on a commencé" (129).

El pañuelo, manchado de sangre, que cubría la faz de Hamm antes de empezar "el juego", es el mismo que vuelve a cubrirla una vez que "el juego" ha terminado. De hecho, toda la representación ha sido un juego para él, según confiesa el mismo personaje al empezar y al terminar la obra (130). La vida es solamente un juego, un juego perdido de antemano -"vieille fin de partie perdue", como dice él mismo (131)-, pero que hay que jugar -"il faut jouer", que se decía a sí mismo Malone (132), expresión que luego modificaría ligeramente: "il faut jouer perdant"(133)-.

Al llegar a ese momento no sabemos ya si toda la representación teatral tenía algo que ver con la realidad o si ha sido solamente un sueño de Hamm, una ficción, mientras que la verdadera realidad empezaba al terminar el sueño, es decir, cuando el pañuelo se interponía entre la imaginación de Hamm y la escena, de la misma manera que, en Los Negros, el velo separaba a la pareja Village-Vertu del resto de sus compañeros Negros, mientras éstos se dejaban llevar de su ficción o de sus "sueños" (134).

Cuando tuvo lugar el estreno de Fin de partie en Londres y

en París en abril de 1957, se estrenó a la vez en ambos teatros -el "Royal Court Theatre" y el "Studio des Champs Elysées" respectivamente- la obrita del mismo autor Acte sans paroles I que en "Les Editions de Minuit" aparece, asimismo, a continuación de Fin de partie. Los misteriosos silbidos procedentes de las distintas partes de la escena atraen la atención del Personaje hacia otros tantos objetos, según la expresión de M. Esslin, "más o menos deseables". Sin embargo, todo esfuerzo es inútil; cuanto más se acerca a los objetos, tanto más se alejan éstos de él. En escena se ha desarrollado un "inventario": los distintos objetos han hecho, uno tras otro, su aparición, pero ninguno ha podido satisfacer los deseos del personaje. El inventario ha provocado el desprendimiento. Con la renuncia total se ha llegado a la inmovilidad total. De acuerdo con M. Esslin,

"la búsqueda de objetivos que se alejan para siempre cuando se está a punto de alcanzarlos, debido a la acción del tiempo que nos transforma durante el proceso de anhelar lo que anhelamos, sólo puede encontrar su liberación en el reconocimiento de que la nada es la única realidad. Los silbidos que suenan entre bastidores recuerdan el que Hamm usa para llamar a Clov, cuando necesita satisfacer sus necesidades materiales. Y la posición final, inmóvil, del hombre de Acto sin palabras recuerda la postura del niño de la versión original de Final de partida" (135).

Un solo reparo pondríamos al comentario de M. Esslin. ¿Por qué comparar al protagonista de este mimo con el niño de Fin de partie, cuando la comparación que se impone es la de protagonista con protagonista, es decir, la del personaje de Acte sans paroles con Hamm?. De hecho, el Personaje aparece, al comienzo del mimo, con el mismo gesto con que dejamos a Hamm al final de Fin de partie: "il plie et déplie son mouchouir" (136). Asimismo, si bien el personaje de la segunda obra es empujado hacia la escena, cada vez que trata de acercarse al objeto deseado no puede menos de tropezar y caerse, circunstancia que -después de haber asistido a la representación de la obra anterior- puede recordar la condición de Hamm en su silla de ruedas, de la misma



manera que el constante alejamiento de los objetos deseados en la segunda obra recuerda la insistente repetición de Clov a su amo Hamm "il n'y a plus de..., il n'y a plus de...", que tiene lugar en la primera. Por otra parte, el vacío que experimenta el Personaje al final de Acte sans paroles I, al contemplarse las manos vacías (137), enlaza con la misma sensación que se apodera de Hamm, al principio de su representación:

HAMM.- (...) plus on est grand et plus on est plein (...)  
Et plus on est vide (...) Quels rêves!" (138).

No se puede olvidar que las obras de Beckett tienen una gran relación entre sí y, especialmente, las escritas en una misma época. Paul-Louis Mignon ha hecho hincapié en este aspecto:

"Pour Samuel Beckett, chaque travail nouveau procède du précédent; chaque travail secrète le suivant... De l'un à l'autre, seulement -c'est un besoin personnel- se produit une réduction progressive. Progressivement, l'oeuvre s'épuise; elle va vers une pointe... Fin de partie est d'abord donnée au Royal Court Theatre de Londres -en français- par les soins de Roger Blin avant d'être reprise à Paris au Studio des Champs Elysées. Acte sans paroles, une pantomime réglée par Deryck Mendel, complète le spectacle(1957)" (139).

Sin embargo -ya lo comentamos en otro momento-, el niño que sirve para establecer la comparación a Esslin no es alguien tan distinto, en el fondo, del mismo Hamm, ni de aquel otro niño para el que su padre había pedido un poco de pan en la "historia" que oímos, de manera intermitente, de los labios del mismo Hamm (140).

La primera característica que Heidegger atribuye a la avidez de novedades" -lo que en el teatro nuevo se representa por medio de los "inventarios"-, es decir, su carácter "des-alejador", parece evidente en el caso de Malone, cuando éste nos indica que, al contacto de aquellos objetos por él conservados en el

fondo de sus bolsillos, podía revivir ahora todo aquel "mundo lejano y extraño" de su juventud:

"j'aimais, je m'en souviens, tout en marchant, les mains plongées dans mes poches, car j'essaie de parler de l'époque où je marchais encore sans bâton et à plus forte raison sans béquilles, j'aimer tâter et caresser les objets durs et nets qui s'y trouvaient dans mes profondes poches (...) Si c'était mon chapeau je le mettais peut-être, ça me rappellerait le bon vieux temps, quoique j'en garde un souvenir suffisant" (141).

Este era, sin duda, el mismo mundo lejano y extraño, en pos del cual marcharía, años más tarde, otro caminante: El Hombre de las maletas de Ionesco, el cual guardaba en su recuerdo, "après la barrière grise", "los campos de trigo verde, sembrados de amapolas escarlata", convertidos en auténticos jardines que constituían el marco de la añorada "Chapelle Anthénaise" (142).

Al mismo tiempo, los dos ingredientes que Heidegger señala como constitutivos de "la avidez de novedades" pueden también observarse en los distintos "inventarios" realizados por los personajes del teatro nuevo.

En efecto, por la propia naturaleza del "inventario" concurrir en éste primeramente, por parte del personaje, "el no demorarse en lo que ve en torno". Malone, Winnie, Bérenger y los demás personajes a quienes hemos visto hacer su "inventario" no se quedaban pegados a ninguno de sus objetos. El pañuelo de Hamm -el que decidió conservar para cubrirse la cara- formaba parte del mismo Hamm, puesto que separaba al Hamm del sueño del Hamm de la vigilia o, como diría El Hombre de las maletas, lo que separaba un sueño de otro sueño (143). La novedad y la sustitución de unos objetos por otros es constante en el entorno de Malone, como nos confiesa el propio interesado:

"... ceux dont je me laissais ou que d'autres venaient

remplacer dans mon affection, je les jetais, c'est-à-dire que je cherchais longuement un endroit où ils fussent tranquilles pour toujours... Et quelquefois je les enterrais, ou je les jetais à la mer, de toutes mes forces aussi loin que possible de la terre" (144).

Poco después reconoce Malone el cambio constante producido entre los objetos que constituyen su "inventario", de tal manera que una parte de aquellos que le pertenecieron han desaparecido de pronto de su entorno y otros, cuyo origen no conoce a ciencia cierta, pasaron un día a formar parte de sus posesiones:

"Je ne m'explique pas autrement l'aspect changeant de mes possessions. Ni ainsi. De sorte que, rigoureusement parlant, il m'est impossible de savoir, d'un instant à l'autre ce qui est à moi et ce qui ne l'est pas..." (145).

El segundo ingrediente heideggeriano de "la avidez de novedades" -"la inquietud y la excitación hacia nuevas posibilidades"- puede encontrarse, asimismo, en esos "inventarios-recuerdos" que constituyen otras tantas huidas de la realidad presente. Sin salir del mismo personaje, vemos a Malone acusar esta inquietud y esta urgencia que, por otra parte, le resulta inexplicable:

"C'est ainsi que je me défaisais des choses aimées que je ne pouvais plus garder, par la faute d'amours nouvelles (...) Voilà comme il faut faire, comme si j'avais encore du temps à tuer (...) Alors pourquoi jouer à l'urgence? Je ne sais pas. C'est peut-être urgent après tout. J'ai eu cette impression tout à l'heure" (146).

El tiempo perdido por Béranger revolviendo los distintos objetos de las maletas le sirvió, entretanto, de "distracción", pero esos objetos fueron, al mismo tiempo, los que condujeron sus pasos hacia la Comisaría, en cuyo camino debía encontrarse con el verdadero Asesino (147).

El comportamiento dialéctico entre la distracción o "el apagamiento" que proporciona el "afán de novedades" y la sensación de la "déchéance" (hundimiento), sensación que se trata de olvidar, se hace patente, igualmente, en el ánimo de Malone: "comme tout ça sent faux", había dicho, quizá involuntariamente, al comprobar aquella condición cambiante de sus posesiones (148), y era precisamente "el inventario", la "enumeración", lo que le hacía desfallecer:

"Ce sont mes possessions qui m'ont fait défaillir, si j'en reprends l'énumération je défendrai à nouveau"(149).

Cuando Malone haya abandonado la relación de su inventario, se sentirá realmente aliviado, pero no podrá permanecer parado, arrastrado por una imperiosa "necesidad de actividad" (150), necesidad de ocupar el tiempo -como otros personajes beckettianos y como el mismo A. Roquentin (151)- mientras el tiempo exista para él. Entretanto, el personaje habrá entrado en el momento del "equivoco": "el delirio" para Malone (152), para Winnie, para el rey Bérenger (153) o el "espejismo" para Heidegger(154).

Así pues, a fuerza de buscar la "distracción" a través de "historias" e "inventarios", el personaje parece haber conseguido trasplantarse a una existencia distinta y cree tener la seguridad de vivir "una presuntamente auténtica vida viva", como la califica Heidegger. Winnie se hunde convencida de que está viviendo todavía un día feliz y el rey Bérenger considera maravillosa la jornada ordinaria de Juliette. Ambos habían pasado por el "choix" de A. Roquentin: "il faut choisir: vivre ou raconter", se decía éste. Winnie, Bérenger, Hamm, El Viejo de Les Chaises y todos sus compañeros del teatro nuevo habían escogido la suerte del existencialista:

"un homme, c'est toujours un conteur d'histoires, il vit entouré de ses histoires et des histoires d'autrui, il voit tout ce qui lui arrive à travers elles; et il cher-

che à vivre sa vie comme s'il la racontait" (155).

Por su parte, Malone se debatía en el mismo "choix" de Roquentin, entre la "historia" y la "aventura" (vivir o contar), si bien se ve más indeciso que el personaje sartriano:

"Vivre et inventer. J'ai essayé. J'ai dû essayer. Inventer. Ce n'est pas le mot. Vivre non plus (...) Ce n'est pas de moi qu'il s'agit, mais d'un autre (...) dont je suis enfin à même de raconter les plates aventures, je ne sais comment. Moi non plus je n'ai jamais su me raconter, pas plus que vivre ou raconter les autres" (156).

Todos habían vivido su vida como si la "contaran", como si fuese una "aventura", pero al mismo tiempo la habían contado como si la viviesen: "C'est ta vie (...) elle est aussi la mienne", le decía La Vieja al Viejo, en Les Chaises (157). Ahí estaba el "equivoco" heideggeriano y ahí estaba el "engaño" trágico: "C'est ce qui dupe les gens", se decía a sí mismo Roquentin (158). Este había sido también el engaño de Macbeth, personaje, según J. Kott, emparentado con los existencialistas. Mientras Macbeth soñaba con el final de su pesadilla, lo que hacía realmente era -como otra Winnie- sumergirse cada vez más profundamente en ella (159). El mismo personaje que había afirmado que su ser era su devenir, en la obra de Shakespeare,

- "MACBETH.- (...) nada existe para mí sino lo que no existe todavía!" (160)-

acaba reconociendo que "la vida no es más que (...) un cuento narrado por un idiota" (161).

El "engaño" ha consistido precisamente en creer que los dos términos del dilema -"vivir o contar"- conducían cada uno a un final diferente. Sin embargo, tanto si se escoge el "vivir" como si se elige el "contarlo", el desenlace no podrá menos de ser el mismo, el mismo final, pero un final que ya estaba en el

principio. Tanto para los existencialistas como para los hombres del teatro nuevo,

"la fin ne fait plus qu'un avec le commencement" (162),

como decía A. Roquentin o

"la fin est dans le commencement" (163),

como recordaba Hamm o

"el final es como el principio" (164),

según la versión de Ionesco o

"la vie et la mort ne font qu'un" (165),

como dice B. Dort, a propósito del personaje de Genet o

"ça finit comme ça a commencé" (166),

de acuerdo con la versión que nos da el personaje de Adamov. El hecho de que el personaje se dé cuenta de esta identidad entre el principio y el final es la señal inequívoca de que, cualquiera que haya sido el camino elegido, ha llegado al único desenlace posible: el desenlace común a todos, el desenlace fatal.

- (1) S. Beckett, Fin de partie, p. 112.
- (2) A. Adamov, Le Printemps 71, en Th. IV, pp. 242-243.
- (3) E. Ionesco, Le roi se meurt, en Th. IV, pp. 73-74.
- (4) E. Ionesco, La soif et la faim, en Th. IV, p. 167.
- (5) Cfr. S. Beckett, Malone meurt, pp. 10-13.
- (6) S. Beckett, Op. cit., pp. 10-11.
- (7) A. de Waelhens, La Filosofía de Martín Heidegger, pp. 41-42.
- (8) M. Heidegger, El Ser y el Tiempo, p. 190.
- (9) Cfr. M. Heidegger, Op. cit., p. 191.
- (10) Cfr. S. Beckett, Malone meurt, pp. 10-11.
- (11) S. Beckett, Oh les beaux jours, pp. 37 y 43.
- (12) S. Beckett, Molloy, p. 15.
- (13) S. Beckett, Op. cit., p. 17.
- (14) A. Simon, "Le degré zéro du tragique", en Esprit, décembre 1963, n° spécial, p. 907.
- (15) A. de Waelhens, La Filosofía de Martín Heidegger, p. 44.
- (16) E. Ionesco, Les Chaises, en Th. I, p. 133.
- (17) Cfr. S. Beckett, Malone meurt, p. 122.
- (18) S. Beckett, Op. cit., p. 130.
- (19) S. Beckett, Op. cit., p. 134.
- (20) J. Genet, Les Bonnes, en Oeuv. Comp., IV, p. 169.
- (21) J. Genet, Le Balcon, en Oeuv. Comp., IV, p. 45.
- (22) Cfr. S. Beckett, Malone meurt, p. 12.
- (23) S. Beckett, Op. cit., pp. 15 y 36-37.
- (24) S. Beckett, Op. cit., p. 36.
- (25) S. Beckett, Op. cit., pp. 36-38.
- (26) S. Beckett, Op. cit., p. 120.
- (27) S. Beckett, Op. cit., pp. 120-123.
- (28) S. Beckett, Op. cit., pp. 124-126.
- (29) S. Beckett, Oh les beaux jours, pp. 11-14, 17-23 y 30-32.
- (30) Cfr. S. Beckett, Malone meurt, pp. 36-37 y 123.
- (31) S. Beckett, Oh les beaux jours, p. 43.
- (32) S. Beckett, Op. cit., pp. 53, 55 y 69.
- (33) S. Beckett, Op. cit., p. 44.
- (34) Cfr. S. Beckett, Op. cit., pp. 19, 49 y 52.
- (35) Cfr. S. Beckett, Op. cit., pp. 51-52 y 70.

- (36) Cfr. S. Beckett, Oh les beaux jours, p. 37.
- (37) Cfr. S. Beckett, Op. cit., p. 75.
- (38) Cfr. S. Beckett, Op. cit., p. 40.
- (39) A. Adamov, L'Invasion, en Th. I, pp. 92-93.
- (40) A. Adamov, Op. cit., p. 65.
- (41) Cfr. A. Adamov, Op. cit., pp. 95-98.
- (42) Cfr. A. Adamov, Les Retrouvailles, en Th. II, p. 75.
- (43) Cfr. A. Adamov, Op. cit., pp. 75-79, 82 y 86-93.
- (44) Cfr. A. Adamov, Op. cit., pp. 91 y 94.
- (45) Cfr. A. Adamov, La Parodie, en Th. I, p. 54 y Les Retrouvailles, en Th. II, p. 94.
- (46) M. Esslin, El teatro del absurdo, p. 193.
- (47) B. Vian, Les Bâtisseurs d'Empire, en Théâtre, Ed. J.-J. Pauvert, pp. 69 y 80-85.
- (48) G. Picon, Panorama de la nouvelle littérature française, p. 51.
- (49) Cfr. E. Ionesco, La soif et la faim, en Th. IV, p. 167.
- (50) J. Genet, Haute Surveillance, en Oeuv. Comp., IV, p. 213.
- (51) Cfr. E. Ionesco, L'Homme aux valises, p. 65.
- (52) E. Ionesco, Tueur sans gages, en Th. II, p. 172.
- (53) E. Ionesco, Loc. cit.
- (54) M. Esslin, El teatro del absurdo, p. 188.
- (55) J. Genet, Le Balcon, en Oeuv. Comp., IV.
- (56) Cfr. S. Beckett, Malone meurt, pp. 12-13.
- (57) Cfr. E. Ionesco, La Vase, en Th. V, pp. 248-253.
- (58) Cfr. B. Vian, Les Bâtisseurs d'Empire, en Théâtre, pp. 75-76.
- (59) Cfr. J. Tardieu, La Serrure, en Théâtre de Chambre I, p. 55. Gallimard.
- (60) Cfr. J. Tardieu, Op. cit., p. 56.
- (61) J. Tardieu, Op. cit., p. 56.
- (62) Cfr. E. Ionesco, Le roi se meurt, en Th. IV, pp. 73-74.
- (63) Cfr. S. Beckett, Fin de partie, p. 112. y. E. Ionesco, Le roi se meurt, Th. IV, pp. 73-74.
- (64) Cfr. J. Tardieu, Op. cit., pp. 58-59.
- (65) J. Tardieu, Op. cit., pp. 60-61.
- (66) Cfr. A. Adamov, La Parodie, en Th. I, p. 33.



- (67) A. Adamov, La Parodie, en Th. I, p. 43.
- (68) S. Beckett, Fin de partie, p. 102.
- (69) A. Adamov, La Parodie, en Th. I, p. 44.
- (70) Cfr. S. Beckett, Fin de partie, p. 112.
- (71) Cfr. A. Adamov, La Parodie, en Th. I, pp. 13 y 42.
- (72) Cfr. E. Ionesco, Les Chaises, en Th. I, p. 144.
- (73) Cfr. S. Beckett, La dernière bande, p. 16.
- (74) Cfr. S. Beckett, Op. cit., pp. 19-22.
- (75) Cfr. S. Beckett, Op. cit., pp. 14, 26, 29, 32 y 33.
- (76) Cfr. E. Ionesco, L'Homme aux valises, p. 31.
- (77) Cfr. E. Ionesco, Op. cit., p. 33.
- (78) Cfr. E. Ionesco, Op. cit., pp. 39, 44 y 55.
- (79) Cfr. S. Beckett, Cendres, en La dernière bande suivi de..., pp. 58, 62 y 64.
- (80) S. Beckett, Op. cit., pp. 72-73.
- (81) Cfr. S. Beckett, En attendant Godot, pp. 56, 66 y 77.
- (82) Cfr. S. Beckett, Fin de partie, pp. 110 y 112.
- (83) S. Beckett, Acte sans paroles I, en Fin de partie suivi de..., p. 124.
- (84) Cfr. S. Beckett, Oh les beaux jours, p. 40.
- (85) Cfr. Tous ceux qui tombent, en Th. I, pp. 74-75.
- (86) Cfr. E. Ionesco, Le Tableau, en Th. III, p. 259.
- (87) Cfr. E. Ionesco, Victimes du devoir, en Th. I, p. 191.
- (88) Cfr. J. Tardieu, La Serrure, en Op. cit., p. 56.
- (89) E. Ionesco, Victimes du devoir, en Th. I, p. 209.
- (90) Cfr. E. Ionesco, Tueur sans gages, en Th. II, p. 119.
- (91) E. Ionesco, Op. cit., pp. 125-127.
- (92) E. Ionesco, Op. cit., p. 128.
- (93) E. Ionesco, Op. cit., pp. 129-130.
- (94) Cfr. E. Ionesco, Op. cit., pp. 130-133.
- (95) Cfr. E. Ionesco, Op. cit., pp. 138-141 y 144.
- (96) Cfr. E. Ionesco, Op. cit., pp. 142 y 145.
- (97) Cfr. E. Ionesco, Op. cit., pp. 146 y 147.
- (98) Cfr. E. Ionesco, Op. cit., pp. 159-162.
- (99) E. Ionesco, Le roi se meurt, en Th. IV, pp. 15-16.
- (100) Cfr. E. Ionesco, Op. cit., pp. 25-26, 39 y 48.
- (101) Cfr. E. Ionesco, Op. cit., pp. 48, 50, 51 y 58.

- (102) Cfr. E. Ionesco, Le roi se meurt, en Th. IV, pp. 59-60.
- (103) Cfr. S. Beckett, Oh les beaux jours, p. 45.
- (104) Cfr. E. Ionesco, Le roi se meurt, en Th. IV, pp. 67-70.
- (105) Cfr. E. Ionesco, Op. cit., pp. 70-71.
- (106) Cfr. E. Ionesco, Op.cit., pp. 73-74.
- (107) E. Ionesco, Ce formidable bordel, (Le manteau d'Arlequin)  
pp. 122-123.
- (108) Cfr. E. Ionesco, Op. cit., p. 123.
- (109) Cfr. E. Ionesco, Op. cit., pp. 124, 128-129 y 130.
- (110) Cfr. E. Ionesco, La Vase, en Th. V, p. 246.
- (111) Cfr. E. Ionesco, Ce formidable bordel, pp. 131-134.
- (112) Cfr. E. Ionesco, Op. cit., pp. 135-136.
- (113) Cfr. E. Ionesco, Scène à quatre, en Th. III, pp. 285-286.
- (114) Cfr. E. Ionesco, La Vase, en Th. V, p. 245.
- (115) E. Ionesco, Op. cit., p. 246.
- (116) E. Ionesco, Op. cit., pp. 246-248.
- (117) Cfr. E. Ionesco, Op. cit., pp. 253-258.
- (118) M. Heidegger, El Ser y el Tiempo, p. 192.
- (119) J.-P. Sartre, La Nausée, (Le livre de poche) p. 62.
- (120) M. Heidegger, El Ser y el Tiempo, p. 194.
- (121) Cfr. S. Beckett, Fin de partie, pp. 110-112.
- (122) S. Beckett, Op. cit., p. 112.
- (123) Cfr. S. Beckett, Oh les beaux jours, p. 28.
- (124) S. Beckett, Fin de partie, pp. 110-112.
- (125) S. Beckett, Op. cit., pp. pp. 28 y 91.
- (126) J.-P. Sartre, La Nausée, en Ed. cit., pp. 13 y 38.
- (127) Cfr. S. Beckett, Fin de partie, pp. 13 y 112.
- (128) S. Beckett, Op. cit., p. 91.
- (129) J.-P. Sartre, La Nausée, en Edit. cit., p. 62.
- (130) Cfr. S. Beckett, Fin de partie, pp. 16 y 112.
- (131) Cfr. S. Beckett, Op. cit., p. 110.
- (132) Cfr. S. Beckett, Malone meurt, p. 12.
- (133) Cfr. S. Beckett, Op. cit., p. 98.
- (134) Cfr. J. Genet, Les Nègres, pp. 180-181.
- (135) M. Esslin, El teatro del absurdo, p. 58.
- (136) Cfr. S. Beckett, Fin de partie suivi de Acte sans paroles,  
pp. 117 y 112.

- (137) Cfr. S. Beckett, Acte sans paroles I, en Op. cit., p. 124.
- (138) S. Beckett, Fin de partie, p. 17.
- (139) P.-L. Mignon, "Le Théâtre de A jusqu'à Z", Avant Scène, n<sup>o</sup>. 313, 15 juin, p. 8.
- (140) S. Beckett, Fin de partie, pp. 73-74 y 111.
- (141) S. Beckett, Malone meurt, pp. 122 y 125.
- (142) Cfr. E. Ionesco, L'Homme aux valises, p. 84.
- (143) Cfr. E. Ionesco, Op. cit., pp. 76 y 96.
- (144) S. Beckett, Malone meurt, p. 122.
- (145) S. Beckett, Op. cit., pp. 126-127.
- (146) S. Beckett, Op. cit., p. 123.
- (147) Cfr. E. Ionesco, Tueur sans gages, en Th. II, p. 162.
- (148) Cfr. S. Beckett, Malone meurt, p. 126.
- (149) S. Beckett, Op. cit., p. 130.
- (150) Cfr. S. Beckett, Op. cit., p. 135.
- (151) Cfr. J.-P. Sartre, La Nausée, Edit. cit., p. 17.
- (152) Cfr. S. Beckett, Malone meurt, p. 138.
- (153) Cfr. E. Ionesco, Le roi se meurt, en Th. IV, p. 40.
- (154) Cfr. M. Heidegger, El Ser y el Tiempo, p. 194.
- (155) J.-P. Sartre, La Nausée, Edit. cit., p. 60.
- (156) S. Beckett, Malone meurt, pp. 32 y 34.
- (157) E. Ionesco, Les Chaises, en Th. I, p. 133.
- (158) Cfr. J.-P. Sartre, La Nausée, Edit. cit., loc. cit.
- (159) Cfr. J. Kott, Apuntes sobre Shakespeare, pp. 115-116.
- (160) W. Shakespeare, Macbeth, Acto I, Esc.3, Obr.Com,VIII,p.151.
- (161) W. Shakespeare, Macbeth, Acto V, Esc.5, Ob. C.,VIII,p.194.
- (162) J.-P. Sartre, La Nausée, Edit. cit., p. 59.
- (163) S. Beckett, Fin de partie, p. 91.
- (164) E. Ionesco, Diario I, p. 215.
- (165) B. Dort, Théâtre réel, Essais de critique 1967-1970, p. 189.
- (166) A. Adamov, Tous contre tous, en Th. I, p. 189.

### 3.- LA MUTILACION

La mutilación constituye solamente un paso más en el proceso, anteriormente comprobado, de desprendimiento, con la diferencia de que ésta no se limita ya a las "cosas" o a las "posesiones" del personaje, sino que atañe directamente a su misma persona. Simultáneamente, mutilaciones y desprendimientos no constituyen más que otros tantos estadios de un proceso más general, proceso o evolución que, como dice B. Dort a propósito de una obra de Adamov, supondrían una especie de "pérégrination" y el "itinéraire exemplaire" recorridos por unos personajes "dans l'épaisseur d'une ville anonyme, située en dehors du temps et de l'histoire" y que, en último término, no desembocan sino en la Muerte, verdadero "couronnement" de todo el proceso (1).

Efectivamente, en la representación de estas obras no asistimos a la historia de ninguna "acción" (intriga), sino a la historia de una verdadera "pasión", cuyo aspecto positivo está representado por la "purificación" del personaje, conseguida precisamente gracias al "expolio" o desprendimiento de todo cuanto había poseído, para caer finalmente, a través de la Muerte, en la eternidad abismal del vacío. La Muerte es, por consiguiente, necesaria en el teatro nuevo, como verdadera protagonista en estas obras, sin cuyo papel principal cualquier interpretación podría resultar ingeniosa pero subjetiva y desviada.

De acuerdo con esto, en este proceso es precisamente en donde hay que encontrar la "clef de volte" -y no sólo para Adamov sino para todo el teatro nuevo- y no en "el amor", como algunos críticos reclaman para la obra de Adamov, basándose en circunstancias de la vida privada del autor (2). Tampoco compartimos la opinión de que las sucesivas mutilaciones del Mutilado de Adamov, "revelen la imposibilidad del amor", como afirma G. Serreau, en su interesante obra Historia del "nouveau théâtre"(3).

Posiblemente, la afirmación de estos autores esté influenciada por la interpretación que M. Esslin ofrecía en El teatro del absurdo -obra anterior en tres años a la de G. Serreau-, según la cual, las mutilaciones del personaje adamoviano, "al igual que las muertes de N. y Pierre, son consecuencia directa y expresión clara de su incapacidad de establecer contacto con los humanos, de su incapacidad de amar", según M. Esslin (4); "imposibilidad del amor", según G. Serreau, "incapacidad de amar", según M. Esslin. Son ciertos, efectivamente, los datos que aporta M. Esslin, para demostrar su interpretación, es decir, el mismo Mutilado "dice que si pudiese vivir con una mujer, y tener un hijo de ella, las voces perderían todo su poder sobre él" y "los accidentes en los cuales va perdiendo sus miembros ocurren generalmente después de sus repetidos fracasos por conservar la mujer que ama"(5). Pero ni la coincidencia de estos hechos ni las circunstancias de la vida privada del autor deben ofuscarnos de tal manera que perdamos de vista lo que constituía la verdadera obsesión de Adamov. Entendemos que la obsesión de El Mutilado -al igual que la del autor- no es el amor en sí, sino un hecho más elemental, del cual la falta de amor o la incapacidad de amar no serían más que una imagen: nos referimos a la experiencia adamoviana de "la separación".

Efectivamente, en Adamov, "mutilación" es sinónimo de "separación" y esto ha constituido precisamente la primera experiencia adamoviana. Baste recordar el propio testimonio del autor en L'Aveu (testimonio recogido por el propio Esslin, al comienzo de su estudio sobre Adamov):

"¿Qué ocurre aquí? Lo primero que sé es que soy. Pero ¿quién soy?. Todo lo que sé de mí es que sufro. Y si sufro es porque en el origen de mí mismo hay mutilación, separación. Estoy separado. ¿De qué? No lo sé. Pero estoy separado." (6).

Adamov añade, en una nota al pie de página, que el objeto respecto del que siente esta separación, "antiguamente recibía

el nombre de Dios. Ahora ya no tiene nombre". Copiando una expresión de A. Simon, al hablar del mal que padece el teatro de nuestros días, podríamos decir que este mal es el "de l'homme séparé de lui-même, des autres, des énergies universelles": es decir, el mal del hombre "mutilado". Por otra parte, si cuando se trató de dar una definición de Dios no se encontró otra mejor que la de "Dios es amor" y si, por otra parte, a partir de Nietzsche se ha llegado a afirmar que "Dios ha muerto" en el teatro moderno, nada tiene de particular que, dentro del teatro nuevo, también el amor haya muerto (?).

Así pues, en contra de lo que puedan opinar algunos críticos, entendemos que el amor, dentro del teatro nuevo, solamente tiene entrada, disfrazado de los ropajes de "carencia" o enmascarado con los atributos del sexo, pero en ambos casos en función de una situación mucho más significativa y elemental, como puede ser la experiencia de la Soledad, la sensación de Separación, la relación Dominantes-Dominados o la misma obsesión de la Muerte. Esta es otra explicación "más general" que G. Serreau ofrece sobre las mutilaciones del personaje de Adamov:

"esas mutilaciones dan testimonio también, más generalmente, de la condición del Hombre, a quien tiraniza -como en la "Gran Maniobra"- un Terror absurdo y sin nombre" (8).

Para nosotros no se trata de otra explicación posible, sino que no hay otra explicación válida que no sea ésta: "la condición del Hombre".

La obsesión adamoviana de la separación es el punto de partida de la enfermedad -"separación desconsolada"- de Ionesco y sus personajes, según el testimonio del autor que citamos en otro momento (9). También para Ionesco, separación es sinónimo de mutilación o, por lo menos, así lo entendían varios de sus personajes, como le ocurre a Hans, al experimentar las consecuencias del abandono de su mujer:

"Al abandonarla, es con su piel, con su vida con lo que me voy, con la mía también. Seremos dos inválidos, nuestra mutilación no tendrá cura" (10).

Esto mismo testifica La Femme, en la Escena XII de L'Homme aux valises, la cual se sentía verdaderamente "mutilada" después de la separación:

"LA FEMME: (..) Nous étions comme des jumelles (..) Je vais mourir sans toi. C'est comme si j'étais coupée en deux. Toute seule, je n'ai que la moitié de mon coeur." (11).

La separación que Amédée experimentaba respecto de Madeleine, tanto más profundamente sentida cuanto más se acrecentaban las dimensiones del cadáver, producía los mismos efectos que una mutilación o privación: desde la privación de la unión carnal con su mujer hasta la privación del sosiego y de la alegría de vivir, privación de llevar una vida normal, privación de salir de casa, de un espacio vital y, al final, hasta del aire para respirar. Aunque el mismo Ionesco no nos lo hubiese explicado, no hubiese resultado difícil de entender el simbolismo que se oculta detrás del cadáver y la pareja. Pero, dejemos que sea él mismo quien lo refiera:

"ce qui est essentiel pour moi, ce qui donne son explication à la pièce, c'est le cadavre (..) Le cadavre, c'est pour moi la faute, le péché originel (..) Le couple, c'est le monde lui-même, c'est l'homme et la femme, c'est Adam et Eve, ce sont les deux moitiés de l'humanité qui s'aiment, qui se retrouvent, qui n'en peuvent plus de s'aimer (..) c'est peut-être aussi l'humanité divisée et qui essaie de se réunir, de s'unifier" (12).

La apetencia que experimentan los personajes de Ionesco y los de Adamov es la necesidad de "vivir-con-el-otro", en terminología heideggeriana (cuya fórmula más fácil posiblemente fuese el amor); es la comprobación, como dice Heidegger, de que

el Dasein es un Mit-Dasein ("ser-con"); pero esta apetencia choca con una realidad totalmente opuesta: el personaje se siente separado de algo que le era connatural, es decir, de algo que pertenecía a su propia naturaleza. Desde entonces, la separación se sentirá, lógicamente, como una injusta mutilación.

La idea obsesiva de los personajes, dentro del teatro nuevo, es el terror a la soledad, al aislamiento, a la separación, porque ahí empieza para ellos el peligro de un proceso irreversible, conducente a la desintegración. La única salvación posible estaría en la unión; lo de menos es que la unión se verifique por algo tan cálido como el amor o por algo tan frío como el dinero, como pretendía en otro momento un personaje de Adamov:

"JAMES BROWN, (glacial): Le seul moyen que nous ayons aujourd'hui (...) de n'être pas dévorés, c'est de nous unir, et de nous unir d'abord financièrement" (13).

El peligro de este proceso es el que trataba de conjurar Ionesco, frente a las "amenazas" que se levantan de todas partes, según nos advierte en su Diario:

"No disolverse; sobre todo, no disolverse" (14).

Como veremos más adelante, el recuerdo de la que Ionesco llama "separación desconsolada de la madre" va siempre unida en Beckett a la imagen imborrable de la Muerte. El lento peregrinar de Molloy hacia la madre no es más que una progresiva mutilación del personaje, camino del hoyo que se abre al final del bosque. La suerte de Molloy será, de una o de otra manera, la suerte de todos los desvalidos beckettianos, cada vez más viejos, más enfermos, más privados de facultades, más expoliados y mutilados.

En Genet, la mutilación -la separación- forma parte del ri-



tual que dirige cada una de sus obras las cuales, según J.-P. Sartre, se parecen a los sacrificios simbólicos que en ciertas religiones humanizadas reemplazan a los sacrificios humanos, ya que no falta en dichas obras ninguno de los elementos característicos de aquéllos:

"Tout y est: l'officiant, le public, un cadavre en effigie, tout sauf le sang: un faux assassin, vrai condamné à mort, du haut de l'échafaud, fait la hautaine confession de ses forfaits. Tous les livres de Genet, dans tous les sens du terme, devraient s'appeler "Exécution capitale" "(15).

De acuerdo con la parte autobiográfica de su producción, Genet fue obligado a "escoger" el papel de ladrón. Desde entonces -desde su infancia-, se vio "separado" de la sociedad; es también Sartre el que lo comenta:

"anonyme objet d'une horreur abstrait (..) est surtout ignoré, oublié (..) il sait que personne ne le regarde, que personne, à part quelques flics, ne connaît son existence" (16).

Pero, Genet no podía soportar la "separación". Cuando, de niño, veía a los otros niños escupirle en la cara, para su interior, aquellos escupitazos se convertían prácticamente en lluvia de rosas, a la vez que él, de adúltera apedreada, se convertía en objeto de un rito amoroso. Cuando, al ser detenido en Barcelona, le confiscaron el tubo de vaselina que servía "para sus amores", fue el propio Genet el que se encarnó en el tubo retenido y el que recibió, a través del desprecio y del odio de los policías, la "veneración" que él personalmente no pudo recibir de ellos. Sartre explica el simbolismo de esa "constellation" de imágenes evocadas en esos pasajes de Genet:

"l'enfant ruisselant de crachats s'était comparé à une verge mouillée de sperme; et le tube dont il se sert pour enduire sa verge de vaseline le fait penser à un

visage gluant de bave. Enfin il rêve d'enduire le corps entier de ses amants avec de la vaseline et "que leurs muscles baignent dans cette délicate transparence"(...) Crachat, sperme, vaseline: transparence vitreuse qui protège les corps et les fait miroiter. L'image fondamentale, c'est le sperme." (17).

"Separado" de la sociedad por sus vicios, Genet se encierra en sí mismo y se entrega a la homosexualidad, como último refugio: pero, así como la sociedad le roba a él la realización de sus robos por medio de su organización burocrática, así también le separa del tubo de vaselina que permanece, sin embargo, "en exposición", ante la mirada de los policías, lo cual constituye precisamente "l'envers de l'Adoration perpetuelle".

La mutilación, en Genet, es siempre "une entreprise de castration", puesto que él tuvo que aprender a suplir la "jouissance de l'autre" por la "jouissance de soi". Pero, en el fondo, la castración, en Genet, es una mutilación total de sí mismo: el "je est un autre" cobra aquí todo su sentido: él es el "objeto", es decir, él es el tubo de vaselina, a la vez que el tubo de vaselina es su miembro viril chorreante de esperma, él es el poema (convertido en su propio "excremento sobre la mesa de los justos"), como él será el revolucionario Roger transformado en el doble del Jefe de Policía y, por tanto, transformado todo él en el miembro viril monumental que lo habrá de representar, ante la mirada de las prostitutas y para memoria de las generaciones venideras(18). Por esto decimos que la mutilación, en Genet, es siempre castración y la castración es siempre "Exécution capitale". Las dos únicas mutilaciones que existen en el teatro de Genet son la castración del Jefe de Policía en la persona de Roger y la castración del Misionero por los Negros; los Arabes de Les Paravents eran también como unos "castrados", puesto que eran incapaces de experimentar el placer y de hacerlo sentir a las prostitutas, cuando hacían el amor con ellas (19).

Impotencia, separación, mutilación -o castración-: tres significantes distintos, pero que, en el teatro nuevo, no encierran

más que un solo e idéntico significado. Por esta razón, no compartimos la opinión de E. Wellwarth, sobre El Mutilado de Adamov, según la cual, "su aniquilamiento gradual no tiene explicación alguna: es sencillamente una víctima de fuerzas poderosas" (20). A no ser que, al decir "no tiene explicación alguna", se quiera dar a entender que dichas mutilaciones no obedecen a unos accidentes concretos. Dentro del teatro nuevo, la mutilación tiene una explicación fundamental y sustancial: la de ser "el camino ejemplar" hacia la Muerte, dentro de ese estado que se denomina "la condición humana".

Por este motivo, los autores aquí estudiados han utilizado especialmente el teatro -aunque todos ellos han dedicado parte de su producción a otros géneros literarios-, cuando han querido plasmar la situación de la condición del Hombre; y es que la esencia más pura del teatro habría que buscarla quizá fuera del mismo teatro, tratando de hallarla en la misma "existencia" del Hombre y en su relación con las "existencias" de que se ve rodeado, como les ocurriera, en su día, a los griegos, para quienes, como para los hombres del barroco, de acuerdo con A. Simon, el teatro fue efectivamente "la métaphore primordiale":

"Il y a une essence du théâtre hors du théâtre qui commence par un doute sur l'identité à soi-même, sur la communication avec autrui, sur l'harmonie du monde. Ce théâtral spontané apparaît dès qu'il y a un jeu dans le mécanisme de l'existence. Le personnage naît dans la dissociation de la personne, la comédie dans la dissolution de la communauté, la tragédie dans la dislocation du cosmos. Le théâtre est signe de notre finitude (...) La réalité du monde se dissout dans son apparence quand l'homme sent l'être qui lui échappe, et qu'il n'en saisit que le passage dans son propre devenir" (21).

Así como en las novelas beckettianas, según L. Janvier, es la propia narración la que elige a su personaje (22), en este teatro -representación de la finitud humana- sería la misma escena la que elige, como protagonista, "le personnage qui tombe en pièces dans un monde inconnu".

Precisamente porque, para Adamov, la escena no es más que el lugar en donde "se tocan" -o se identifican- el mundo visible y el invisible y en el que tiene lugar la manifestación del contenido que oculta "les germes du drame", es por lo que no duda en reproducir materialmente la "mutilación" de un personaje que otros autores expresarán también por procedimientos metafóricos:

"si le drame d'un homme consiste dans une mutilation quelconque de sa personne, je ne vois pas de meilleur moyen pour rendre dramatiquement la vérité d'une telle mutilation que de la représenter corporellement sur scène" (23).

La "fluidificación" hegeliana del ser producida bajo el terror de la Muerte (24) se traduce, en la escena del teatro nuevo, según Camille Bourniquel, como

"liquéfaction de l'être rendu tout à coup aux proliférations de la matière",

a través de la cual se produce, "cette inéluctable retombée dans le vide" (25).

El choque descubierto por Adamov entre el mundo visible y el invisible es el choque provocado por la introspección beckettiana que produce la desintegración de la personalidad con la creación del "pseudo-yo", según Coe (26). Del mismo modo que El Mutilado de La grande et la petite manoeuvre encarna, de alguna manera, a todos los mutilados de Adamov, puede también decir R.N. Coe, con razón, que Mahood -el protagonista de L'Innomable-

"con sus graduales mutilaciones, resume en una sola identidad a todos sus predecesores, desde Belacqua a Malone: progresiva decadencia de los sentidos, para que el Se pueda por fin liberarse del determinismo de las percepciones y de las impresiones; eliminación del cuerpo físico, para que el Yo pueda, en el límite, morir vivo" (27).

Si la última de las encarnaciones del Innombrable tiene lugar bajo las apariencias del "Worm" (=Gusano) -lo cual constituía su "dernière chance", como dice él mismo (28)- es porque no podía ser de otra manera: el gusano, al carecer de extremidades, no admite ya otra mutilación que no sea la desintegración en la misma tierra con cuyo color se confunde y que le sirve de alimento y de cobijo.

La impotencia en la que se debaten las larvas beckettianas es la misma impotencia en la que se veía inmerso El Mutilado de Adamov quien sabía perfectamente

"grâce à ses accointances avec les Puissances, que l'échec de toute action humaine est inscrit "quelque part"(29).

Después de su cuarto accidente, convertido ya en "cul-de-jatte", al Mutilado no le queda ya otra posibilidad que la de arrastrarse en su coche de inválido, para ser finalmente aplastado en la vía pública (30). Por su temperamento, El Mutilado pertenecía a la familia de los Mahood, de los Molloy, de los Malone, de cada uno de los cuales podría decirse, como de Macmann, que

"il était de par son temperament plus près des reptiles que des oiseaux et pouvait subir sans succomber des mutilations massives" (31).

Este último estadio del "mutilado" es el campo reservado a los "proscritos", a los réprobos, a los condenados de Genet, en el que ellos no dudarán en situar, durante su "ceremonial", a los blancos, a los ricos, a los "señores", llevados por sus anhelos incontenibles de alcanzar un intercambio de papeles. Así lo declara La Reine, de parte de los Blancos, en sus últimas palabras, mientras abandonan la escena:

"LA REINE: (..) Nous partons, nous partons, mais dites-vous que nous resterons engourdis dans la Terre comme des larves ou des taupes (..) " (32).

Si aquí son "los blancos" los que se convierten en larvas, no olvidemos que asistimos a un "ceremonial" de Genet, durante el cual los Negros -los que hacen "el teatro"-, llevados por su afán de liberación y de regeneración, han distribuido a los Blancos el papel de los que al final quedan vencidos, humillados y esclavizados por ellos, pero fuera del teatro -una vez terminada la representación de la "ceremonia"- el papel de larva era el reservado para el negro, para el que es, según el comentario de M. Regnaut, en Théâtre Populaire,

"le réprouvé, le paria, le "nègre" (..) l'originel orphelin, prisonnier et prince de sa singularité sans espoir, de sa solitude sans transcendance" (33).

Una vida ciertamente sin trascendencia y sin esperanza para ellos y menos todavía, caso de tenerla, para su descendencia, como advertía el mismo Genet, para el pueblo árabe:

"les enfants de Saïd (une progéniture encore plus larvaire que lui-même)" (34).

Efectivamente, si tenemos en cuenta el comentario de Sartre, la de los condenados genetianos no podía menos de ser una "existencia de larvas", desde el momento en que quien les había proporcionado la existencia vivía,asimismo,

"de cette existence larvaire que certains peuples prêtent à leurs défunts dans les tombeaux" (35).

La existencia en la tumba encaja totalmente con la existencia del "mutilado", ya que dicha mutilación no es más que el

símbolo de la propia desintegración, "ma progression toujours lente et pénible", como reconocía uno de los personajes de Beckett: primero fueron sus dedos, después serían sus piernas, "raides et courtes", hasta que finalmente se vería "vieillir à une vitesse d'éphémère" (36). Es la misma sensación de descomposición que experimentara Ionesco, al dejarse sentir en su propia persona los efectos de la mutilación, como nos confiesa en su Diario:

"Me duelen los dientes. Están dañados: un canino y un molar, sensación penosa. Miro en el espejo: están a punto de cariarse (..) La sensación de que se inicia mi descomposición (..) Hay que impedir que las caries avancen. Un diente que se va, y luego otro. Un mechón de pelo, y luego otro. Luego una uña, una falange, un dedo, la mano... Poco a poco, poco a poco nos vamos, nos deshacemos, nos fundimos. Lo que queda se junta con una pala, se tira a la basura. ¿Vendrán a juntarnos, a reunirmos?" (37).

Esta era también la situación en que se hallaba un personaje de Adamov, Basile, el hermano de L'Abbé de Paolo Paoli,

"un malheureux, envahi par la graisse, qui sent tous ses organes, tous ses tissus, mourir l'un après l'autre..." (38).

Además de la "mutilación" -en sus distintas manifestaciones-, creemos que hay que insistir aquí en otro factor importante en el papel de estos personajes. Efectivamente, la mayoría de ellos tienen menos de hombres que de "máscaras" de hombres -"des restes", "épaves" de existencias pretéritas-: así son los viejos decrepitos y enfermos de Beckett, los proscritos que surgen de los sueños de Adamov y que regresan, en ocasiones del mundo de los muertos en Genet, los títeres extravagantes con aires de grotesco y de ridículo en Ionesco, todos ellos en un mundo aislado y, muchas veces, fenecido.

Ahora bien, según dice Rosolato, la máscara tiene una fun-

ción propia; en oposición al coro que sólo está disfrazado,

"toda máscara, hasta la máscara cómica que siempre es ambigua, se brinda como una pregunta sobre el lugar de la muerte, lugar emplazado en el cuerpo, a saber, en el punto exacto donde se expresa la vida: el rostro" (39).

De acuerdo con la teoría de Marcel Mauss, también en el teatro nuevo, como en la antigua Roma, los "portadores de máscaras" serían los "detentadores del derecho", del derecho elemental a todo hombre, del derecho a morir y el atributo mortal sería su "nomen", su título, "la máscara adosada a su piel, su rostro, su ser" (40).

Gracias al uso de la máscara se han aplicado también al teatro las teorías de Freud sobre el sueño: los tiempos míticos de los antepasados y el tiempo borroso de la infancia se han personado en la escena a través de la máscara. En los tiempos de la tragedia ática, la máscara fue, como afirma A. Simon, "l'attribut premier de l'acteur" y, según los etnólogos, ella constituye sólo una imagen degradada de la máscara religiosa. Existe una liturgia de las máscaras como existe una sacralización en el uso de la máscara, ya que el objetivo del actor primitivo, al colocársela, no era simplemente "changer d'apparence", sino "changer de nature", sufriendo de esta manera ante los espectadores una verdadera metamorfosis:

"Le masque est un agent de sacralisation qui suppose la croyance, typique de la conscience archaïque, de la consubstantialité de l'être et de l'apparence. Le masque dissimule moins le visage de l'acteur qu'il ne manifeste la présence du dieu. L'acteur masqué perd sa conscience personnelle et concrétise ce changement de nature par le transe qui vient toujours couronner la liturgie des masques. L'homme masqué est un possédé" (41).

Bajo la técnica de la "máscara", de la misma manera que bajo



la del "doble", se ocultan, por una parte, una renegación y, por otra, una reafirmación de lo que se es: a esto obedece la creación del "yo narrador" en Beckett y, en general, la aparición del "tandem", típico del teatro nuevo, con el consiguiente vaivén entre el ser y la apariencia de ser.

En todo caso, tanto por el aspecto religioso como por el no religioso (si la máscara supone, a la vez, una ausencia del hombre y una presencia de dios, en el teatro nuevo esa presencia puede ser evocada, aunque sea bajo la forma de "carencia" o de un "dios muerto"), la máscara tiene siempre un punto de referencia: la Muerte.

En definitiva, ya sea por el procedimiento de la "mutilación", ya sea por la imagen de la "máscara", el teatro nuevo revelaría al hombre de hoy el verdadero y definitivo "engaño" de su existencia: el elemento que condiciona su tragedia: la Muerte (42).

Si observamos con alguna detención las distintas formas de mutilación registradas a lo largo de las obras del teatro nuevo, encontramos toda una serie de muestras que, en varias ocasiones, constituyen verdaderas amputaciones de los miembros del cuerpo y, en muchas otras, suponen una pérdida progresiva de las facultades mentales y de las funciones fisiológicas de los personajes, de manera que podrían compararse con una mutilación. Agrupando estas distintas formas de "mutilación", aparecen:

a) una pérdida de las facultades mentales: la pérdida de la memoria es un hecho casi general, sobre todo, cuando los personajes han iniciado su proceso de "envejecimiento". Entre éstos, encontramos

-a Pozzo y a Lucky, así como a Vladimir y a Estrégón, quienes no están seguros de reconocerse mutuamente, pese a encontrarse todos los días (43),

-a Winnie, quien ha olvidado ya muchas de las cosas que sigue conteniendo su bolso (44),

-a Krapp que no recuerda ni el significado de las palabras que anteriormente había grabado él mismo en su cinta (45),

-a Henry, que había olvidado todo lo referente a Ada, su mujer, se olvida incluso de llevar consigo su imprescindible gramófono (46),

-a M. y Mme. Martin quienes, pese a ser marido y mujer y pese a vivir juntos, no se reconocen el uno al otro (47),

-a La Vieja de Les Chaises, que desde el comienzo se quejaba de su mala memoria (48),

-a Choubert, obligado por El Policía a descender bajo las aguas, para acordarse de los Mallod o Mallot, sin conseguirlo (49),

-a Amédée quien, ante la presencia del cadáver, no recuerda si fue él el responsable de la muerte y se lamenta de mezclar sus imaginaciones y sus sueños con la realidad (50),

-a Bérenger que ha olvidado la fecha de aquel cambio trascendental que en él se había producido, sin saber a ciencia cierta si hacía ya siglos que había tenido lugar o si había sido la víspera de su encuentro con El Arquitecto (51),

-al rey Bérenger, que no reconoce ni a sus personajes más allegados (52),

-a M. le Modéré, quien no puede dictar la frase que se le acaba de ocurrir, por habérsele ya olvidado (53),

-al Premier Homme, a quien La Femme reprocha, desde el comienzo, que su memoria sea cada vez peor, el cual no recuerda ni si-

quiera si su madre ha muerto, se ha olvidado de lo que escribió en su manuscrito, del nombre de su propio padre y acaba por ignorar hasta su propia identidad (54).

Entre las deficiencias o enfermedades de tipo mental, encontramos también algunos casos de neurastenia. En esta situación se encuentran:

-Jean, escapando siempre a su situación presente, corriendo detrás de aquella luz que un día había disfrutado (lo cual no constituía quizá más que una imagen de lo absoluto), y convirtiéndose ante los ojos de Marie-Madeleine, su mujer, en un verdadero neurasténico (55),

-el loco que no veía a ambos lados de su asilo más que "cen-dres"; él era el único a quien se había permitido subsistir, el cual entrañaba posiblemente un doble de Hamm a quien, años después, le ocurriría lo mismo (56),

-Johnnie Brown, protagonista de Adamov, quien ante el peligro que suponía para él el incremento de la población negra y especialmente ante los montones de desperdicios y de basura que se veían aparecer cada día con mayor profusión, tendría que ser internado en una clínica, acusado finalmente por el Avocat Général y reconocido por la propia Defensa y el Presidente del Tribunal como enfermo mental... peligroso (57);

b) toda una serie de defectos fisiológicos: en efecto, una serie de deficiencias sensoriales son, asimismo, bastante frecuentes entre los personajes de este teatro, contraídas no pocas de ellas a lo largo de las obras y, de manera muy especial, hacia el final de las mismas:

-Pozzo, sin defecto ninguno de visión en el Acto Primero de En attendant Godot, aparece privado de visión en el Acto Segundo (58),

-Lucky, el que pronunciara los famosos discursos en el Acto primero de la misma obra, se presenta asimismo mudo en el Segundo (59),

-Hamm, está también ciego y, además, por tener paralizadas las piernas, no puede salir de su coche de inválido (60),

-Clov, por su parte, tiene un defecto que le impide sentarse (61),

-M. Rooney, es otro ciego beckettiano, que tiene que ser acompañado por un lazarillo, el pequeño Jerry (62),

-Nagg y Nell, los padres de Hamm, se dan cuenta, en su cubo de basura, que su visión se ha debilitado (63),

-L'Orateur de Les Chaises es sordomudo, circunstancia que en él es doblemente significativa, ya que todo el mundo esperaba que transmitiese su mensaje de salvación (64),

-Jean, observa también, al final, que su visión va siendo cada vez más débil (65),

-Le Personnage de La Vase, antes de su desintegración en el barro, había ya perdido el olfato (66),

-el rey Bérenger pierde también la visión, bastante antes de iniciarse su desintegración (67),

-Jacques, Grand-Père acaba sordomudo (68),

-el viejo molinero de la narración de Roberte II era también ciego y ahogó en el lago, por confusión, no a los perritos ni a los pollinos recién paridos, sino a su hijo recién nacido (69),

-L'Employé de La Parodie acaba ciego en la cárcel, mientras acaricia, ilusionado y optimista, nuevos proyectos (70),

-el compañero de los guardias al que, según ellos, Le Jeune Homme había quitado la mujer, estaba "toujours malade, presque aveugle...", en Tous contre tous (71),

-Anatole de Courmont se da cuenta, al final de Les Paravents, que va perdiendo la visión, día a día (72);

c) reumatismos, cojeras, parálisis: registramos también entre los personajes de este teatro una serie de enfermedades que, en general, se manifiestan por medio de síntomas reumáticos llegando, en ocasiones, a verdaderas parálisis y que, por lo general, son más propias de personas de avanzada edad. Esas parálisis constituyen, a veces, en el ánimo de quienes las sufren, como un anticipo de la muerte. A veces, el mal afecta a personajes secundarios, pero generalmente es el personaje principal y, otras veces, alcanza a varios personajes de una misma obra. Entre los afectados encontramos

-a Hamm, que aparece desde el comienzo de Fin de partie, paralítico de ambas piernas, en una silla de ruedas,

-a Bérenger, en Le piéton de l'air, quien nos confiesa que padece un tipo de parálisis "muy especial": "Je suis paralysé, parce que je sais que je vais mourir" (73);

-Bérenger, en Le roi se meurt, acaba también por ser introducido en un coche de inválido; la misma suerte que corren varios personajes de Adamov, como El Mutilado en La grande et la petite manoeuvre, Edgar en Les Retrouvailles, y el mismo M. le Modéré en M. le Modéré,

-La Soeur, vieja de unos ochenta años, que aparece en escena con un bastón en la única mano que le queda, en Le Tableau, se queja también de reumatismos (74),

-de reumatismos sufría, asimismo, La Femme Agée de L'Homme aux valises (75),

-un caso manifiesto de reumatismo "contagioso" es el que aqueja al Padre de Henry, así como a sus sucesivas personificaciones, en Le Sens de la Marche; en efecto, al levantarse el telón, El Padre aparece ya recostado en la cama y quejándose de sus piernas, precisando de los masajes de Berne (76); cuando El Padre tratará de retener a su hijo en casa, le recordará su enfermedad y lo mismo hará su hermana Mathilde, para que no les deje. Asimismo, el viejo Comandante -nueva personificación del Padre- sentirá que le fallan las piernas y lo mismo experimentará El Predicador, que entra ya en escena como un viejo encorvado (77). Sin embargo, será sobre todo Berne, el auténtico "heredero" del Padre -que habita en la antigua habitación del Padre, que conserva todos los muebles en el mismo sitio que los tuviera El Padre, que viste el mismo albornoz que vistiera El Padre y que muere pronunciando las que fueron las últimas palabras del Padre: "à la bonne heure!" (78)- el que hereda también la misma enfermedad del Padre (79). Sin embargo, de los dos hijos, no será Henry sino precisamente Mathilde, la resignada, la sumisa, la que aceptó la tesis del Padre (aceptando con ella las consecuencias de una vejez prematura), sin haberse atrevido a levantarse contra él, la que contrae la misma enfermedad del Padre:

"MATHILDE: (...) Je travaille... oui, à l'usine... Toujours debout... Ce ne serait pas si terrible, mais il y a mes jambes, elles enflent de plus en plus... Bientôt je serai comme papa..." (80);

-M. le Modéré, en la obra que lleva su nombre, aparece, en el Cuadro XVI, apoyándose en un bastón, a la vez que es destituido de Jefe del Estado del Jura, por su propio Jefe de Policía; al empezar la Tercera Parte de la obra, Mady (Mado), su hija, lo lleva en un cochecito ("une voiture de malade, qui ressemble beaucoup à une voiture d'enfant"); más tarde lo lleva Clo; desde su coche de inválido, M. le Modéré, da gracias a Dios, porque se trata sólo de una "hemiplejía" y ha quedado tan sólo paralítico del lado izquierdo; después, al contemplarse

las manos, se da cuenta de cuánto ha envejecido y desaparece hundido en su cochecito, llorando como un niño. Es significativa la comparación entre el progresivo perfeccionamiento del coche de inválido de M. le Modéré y el paulatino enquistamiento del personaje en él introducido: en el Cuadro XVII es todavía un coche normal para estos casos; en el Cuadro XXI está ya perfeccionado: cuenta con un pequeño bar y un taburete, ambos automáticos; en el XXII, es conducido por él mismo, con la ayuda de un motor; más adelante, se habrá convertido en "une grande voiture, presque une auto". Para que él se fatigue menos será finalmente Clo la que conduzca: lo único que él podrá hacer será llorar por el estado en que se encuentra y lamentar la pérdida de su privilegiada situación anterior(81);

-en La Concierge de Ce formidable bordel observamos cómo el proceso de esta enfermedad -el reumatismo- se va acentuando sensiblemente a la vez que van apareciendo en el personaje otros síntomas de envejecimiento, hasta llegar a una parálisis total. En efecto, al presentarla en escena, dice el autor:

"C'est une femme d'une quarantaine d'années qui a plutôt un air doux.." (82);

más adelante, el proceso de envejecimiento es notorio, según el mismo autor:

"La concierge entre par le fond. Elle a un peu vieilli et dans la scène qui va suivre on la verra vieillir de plus en plus, à vue d'oeil, à chacune de ses apparitions sur le plateau (...) Pour marquer le temps qui passe, en dehors du fait que la concierge est de plus en plus vieille chaque fois qu'elle entre (...) La concierge rentre, encore plus vieille" (83);

seguidamente, la vemos con otros personajes aparecidos anteriormente, todos ellos mucho más envejecidos; el autor insiste de manera constante en ese envejecimiento:

"Entre la concière, suivie par le patron du restaurant très vieilli. La concière elle-même marche avec une canne. Le patron aussi peut marcher avec une canne. Le Personnage aussi doit vieillir..." (84);

la última vez que entre en escena,

"elle est toute voûtée... elle entre avec une béquille";

poco después, entrará La Concière, esta vez mucho más joven, pero no es, evidentemente, la misma; es la hija de la anterior que desempeña el oficio de su madre, por haber quedado ésta parálitica:

"Maman ne peut plus monter, elle est paralysée, je prends sa place" (85);

la cojera es, asimismo, una enfermedad de la que se ven aquejados varios personajes en las obras del teatro nuevo. Entre estos se encuentran

-Le Monsieur de Ce formidable bordel, presentado por el autor "boitant, s'appuyant sur une canne" y, según el propio personaje, a duras penas se mantiene en pie (86),

-La Soeur del Gros Monsieur, como vimos, se apoyaba también en un bastón, en Le Tableau,

-Polia, enfermera polaca, fue alcanzada por un obús y tenía que andar después con la ayuda de una muleta (87),

-Anatole de Courmont, al final, entra en escena apoyado en un bastón (88),

-Ernest, jefe de Policía del Jura se rompió una pierna esquiando (89);



-en Macbett, de Ionesco, aparecen varios enfermos en escena apoyados en muletas o en sillas de ruedas (90); el hecho de introducir a los personajes en cochecitos de niños o en sillas de ruedas es un síntoma fatal -un paso previo a la muerte- no sólo en Adamov, como en los casos arriba indicados, sino también en Beckett -como en el caso de Hamm- y en el mismo Ionesco -como les ocurre a los dos mellizos de Jeux de massacre (91)-;

-Molloy se arrastraba también con la ayuda de las muletas; luego será Morán, imposibilitado, quien aparecerá dando vueltas sobre sí mismo, tratando de avanzar como antes lo hiciera Molloy (92);

-los Viejos enfermos de la Escena XIV de L'Homme aux valises son casi todos cojos y se arrastran hacia sus camas, "clopin-clopant" (93);

-Leïla, la joven mujer de Saïd, hacia el final de Les Paravents, aparece con la misma cojera que sufre la mujer del Gen-darme; más adelante el mismo Lieutenant habrá quedado cojo también (94);

-pero es, sobre todo, en Tous contre tous, en donde la cojera constituye una verdadera enfermedad colectiva, una "tara" (la "boiterie"), puesto que será la nota que, en teoría, deberá ser distintiva de una raza, la judía, la raza de los refugiados, la de los "oprimidos", pero que, de hecho, como advierte el mismo Adamov, se da en ambos bandos, en el de los Oprimidos y en el de los Oprimidos:

"Voulant prouver que la Persécution était grotesque et abjecte, j'imaginai qu'elle prenait pour prétexte une infirmité des persécutés (les réfugiés sont boiteux) alors qu'en vérité on trouve des infirmes dans les deux camps." (95).

El motivo de haber elegido este defecto nos lo explica también

el autor, a continuación:

"Si je choisis la "boiterie", c'est qu'elle me permettait une représentation littérale du drame: comme tous les jours, je voulais rendre visibles les motifs cachés, ce dont j'avais parfaitement le droit, mais à condition que cette représentation ne fût prise que comme un moyen de dénoncer un fait précis" (96);

-en la misma obra de Adamov, Zenno va cojeando, apoyado en Marie, camino de la frontera, andando a duras penas, a causa de su pierna enferma. El muchacho del albergue lo reconoció precisamente por esto; luego, ante Darbon, no podrá menos de reconocerlo él mismo (97);

-la madre de Jean Rist cojea también; varias veces fue confundida con una refugiada por este motivo; luego, propondrá a su hijo que cojee como ella, para evitar las represalias de los "Oprimidos" (98);

-Jean Rist acaba por cojear como su madre y, como ella, es confundido también con los refugiados. Incluso Noemí lo confunde. Jean, a causa de ese defecto, hará pasar a su madre por judía, ante los guardias. Las explicaciones de la madre, en medio de su desesperación, tratando de salvar su vida y la del hijo, de nada servirán a los Partisanos, ya que para ellos la justicia sufre el mismo defecto:

"La Justice, elle est comme toi, boiteuse... boiteuse!" (99).

-en Le ping-pong, Mme. Duranty no puede ir al cine por culpa de sus piernas y cojea visiblemente (100);

-en la misma obra, el joven y apuesto Roger, una vez muerto El Viejo, aparece en su última escena con un gran vendaje en un pie que le causa fatiga y le impide desplazarse; tuvo un percan-

ce al transportar unos paquetes a oscuras por unas escaleras; desde entonces tiene que andar apoyado en un bastón (101);

-en Ce formidable bordel, además de Le Monsieur, también Le Patron utilizaba, al final, un bastón para andar y La Concièrge que empezó utilizando el bastón, lo reemplazó después por una muleta y finalmente acabó tullida del todo;

d) distintas enfermedades: varios personajes caen enfermos, sobre todo hacia el final de las obras, o se quejan de sufrir dolores en distintas partes del cuerpo. En las obras de Adamov es, posiblemente, más frecuente, pero también ocurre con personajes de Ionesco y de Beckett, haciéndose la enfermedad más patente a medida que el "desenlace" se aproxima; en efecto,

-Mme. Duranty, que ya había estado enferma de joven, sufre después la enfermedad de sus piernas y padece bronquitis (102),

-El Viejo, en la misma obra, enferma y muere en plena representación (103),

-en Les Retrouvailles, La Plus Heureuse des Femmes, hacia el final de la obra, siente dolores por todo el cuerpo; se trataba, sin duda, de la misma enfermedad de la verdadera madre de Edgar; Lina murió precisamente al ir a buscar una medicina para ella (104),

-Edgar perdió los exámenes de junio por culpa de una enfermedad (105),

-El Hombre de las maletas, desde que perdió la tercera maleta, perdió también lo que él llama su tercera dimensión: a partir de entonces se sintió también enfermo (106),

-en Les Bâtisseurs d'Empire, de B. Vian, -incluida por algún crítico dentro del teatro nuevo- la joven Zénobie presentaba,

desde algún tiempo, los "síntomas" inquietantes que aparecerían más tarde en su padre y en su madre; la misma Cruche no era ya la misma de antes; más adelante, sentirá Zénobie que le duele la cabeza: éste era un síntoma grave. Efectivamente, se hallaba a un solo paso de quedarse atrapada al otro lado de la puerta (107),

-el hijo del Militante, en La grande et la petite manoeuvre, está aquejado de una extraña enfermedad, que le provoca una tos asfixiante, hasta que muere (108),

-El Viejo de Les Chaises ya estaba acatarrado desde el comienzo de la obra (109),

-M. le Modéré, que acabó en un coche de inválido, recordaba que, de niño, padecía más de anginas que los otros niños (110),

-los cuatro Viejos que aparecen postrados en sus camas y gimiendo, en la Escena XIV de L'Homme aux valises, sufren toda clase de enfermedades; según sus propias palabras:

"PREMIER VIEILLARD: Je n'ai plus été à la selle depuis deux ans.

PREMIERE VIEILLE FEMME: Moi, c'est la rate. Elle gonfle, elle gonfle; il n'y a plus de place pour autre chose.

DEUXIEME VIEILLARD: Moi, je pisse trop. J'en fais des tonneaux et des tonneaux. Je pourrais remplir un lac.

DEUXIEME VIEILLE FEMME: J'ai des arbres qui poussent à l'intérieur, tout secs. Vous voyez, ça perçe à travers mes côtes. Venez voir, vous pouvez toucher." (111).

-Lili, la joven tras la cual andaban los distintos personajes de La Parodie, en la última escena de la obra, trata de apoyarse en el hombro del Director al que antes había despreciado, mientras se queja de sentir dolores por todo su cuerpo (112);

-sin embargo, es en La Leçon, en donde los dolores corpora-

les, como advertía La Criada, constituyen "el gran síntoma" o "el síntoma final" que sufre el personaje, momentos antes de la muerte;

e) la senilidad: dentro de las obras del teatro nuevo encontramos una serie de síntomas que o bien se van manifestando en los personajes a lo largo de la obra o aparecen ya desde que éstos salen por primera vez a escena y que parecen destinados a producir, en el espectador, la impresión de que existe un proceso de envejecimiento y de desgaste que se cierne inevitablemente sobre ellos, que hace que a nuestros ojos aparezcan todos ellos hermanados bajo un mismo sino y un destino común. Entre estos síntomas encontramos la fácil fatiga de los personajes, la pérdida de visión, la calvicie y las canas; los personajes aparecen encorvados y, por si estos síntomas no fuesen suficientes, el autor insiste en que se acentúe el maquillaje, para que resulte más evidente el envejecimiento. De esta manera, sobre la escena se desarrolla todo un proceso de desfondamiento desintegrador que los personajes experimentan a lo largo de la obra. En esta situación encontramos

-a Jean Rist el cual si bien, según la Madre, estaba "habitualmente fatigado", debe mostrarse en el Cuadro XIII -la obra tiene dieciséis- "visiblement extenué", según el autor (113),

-a los dos Viejos de Les Chaises, que acusan la fatiga desde el comienzo de la obra (114),

-al Viejo de Le ping-pong, que en el Cuadro IX -de los doce de que consta la obra- está ya en la cama, jadeante, visiblemente agotado, tratando de seducir a Annette todavía, intentando incorporarse y desplomándose a continuación sobre el lecho, hasta que cae muerto en los brazos de Roger, después de intentar inútilmente abalanzarse sobre la joven (115),

-a Sutter, otro personaje de la misma obra, que se había

presentado en el Cuadro I, joven y lleno de vitalidad ("..une quarantaine d'années, grand, fort, il "déplace l'air", beaucoup d'air, agite les bras, se démène, se gratte en parlant"), se presenta, ya en el Cuadro VIII, ".. un peu vieilli et surtout très déguenillé, très misérable...". En su próxima aparición, en el Cuadro XI, advierte el autor: "entre à gauche Sutter, presque en haillons. Il a du mal à tenir debout, et se sert de ses deux bras comme un funambule d'un balancier.." (116),

-a Edgar quien, al final, según *La Plus Heureuse des Femmes*, se fatiga demasiado (117),

-a Jean, en *La soif et la faim*, que acusa la fatiga ya en el Primero de los Tres Episodios de que se compone la obra:

"JEAN: Cette fatigue... cette fatigue qui m'empêche, mes jambes sont molles, ma tête lourde... (...)  
Chaque jour me parle de la vieillesse, chaque matin me désespère, bientôt je m'écroulerai... (...)  
...Je suis fatigué. Quel effort pour remuer un bras, le pouce!..." (118);

-al rey Bérenger, que ha perdido sus fuerzas y cae varias veces al suelo, levantándose a duras penas (119),

-a Amédée y a Madeleine que aparecen también fatigados desde el comienzo de la obra:

"AMEDEE.- Je me sens fatigué, fatigué. Je suis rompu, lourd, je digère mal, j'ai l'estomac ballonné, j'ai sommeil tout le temps. (...)  
MADELEINE.- Moi aussi je suis fatiguée, crevée...  
AMEDEE.- Je n'en peux plus. C'est peut-être le foie. Je sens que j'ai vieilli. Je ne suis plus tout à fait jeune..." (120).

En la misma obra, hacia el final del Acto II, Amédée se que-

ja nuevamente, al comparar la fatiga que siente últimamente con la fuerza y la vitalidad que poseía en otros tiempos:

"AMEDEE.- Depuis bien longtemps mon repos n'est pas réparateur. Pas même le sommeil. Au lever, je suis plus fatigué qu'au coucher... Moi qui, jadis, me sentais une telle force, un élan irrésistible! (...)  
... Je brisais le fer dans mes mains, autrefois, je soulevais une charrette, avec mes épaules. Aujourd'hui, une plume me pèse..." (121);

-La fatiga se observa "visiblement" en Anatole de Courmont, en el Cuadro X de Le Printemps 71, así como en Balachin y en el Segundo Guardia, cuya conversación nos recuerda el diálogo beckettiano entre Hamm y Clov:

"BALACHIN: Je n'en peux plus. Si on se couchait là?  
SECOND GARDE: Si on se couche, on ne pourra plus se relever.  
BALACHIN: Si on marche encore, on tombera." (122).

Asimismo, cuando entran en escena, en el mismo Cuadro, Polia, Robert Oudet y Pierre Fournier, por indicación expresa del autor, deben hacerlo "très fatigués aussi" (123).

-Otra Vieja de Ionesco, introducida en su sillón de ruedas, mientras la empuja el muchacho, comenta: "on s'alourdit en vieillissant" (124).

-Frankie, en Off limits, a sus treinta años, se encontraba "affairé, abruti, drogué" y no pudo acompañar a Jim y Sally, en el momento de su liberación, porque no podía moverse de fatiga (125).

La pérdida de la visión, como consecuencia de la vejez, la hemos observado ya en los personajes de Fin de partie, de La soif et la faim, de En attendant Godot, de Le roi se meurt,

de Jacques ou la soumission, de Tous ceux qui tombent, etc.

De la misma manera, los síntomas de envejecimiento por la calvicie o las canas son numerosos:

-Pozzo, en el Acto II, de En attendant Godot, se había quedado calvo,

-Willie aparece, al rededor del hormiguero de Winnie, calvo también, en Oh les beaux jours,

-Le Monsieur de Ce formidable bordel, juntamente con otros síntomas de envejecimiento, se presenta con el pelo blanco (126),

-La Soeur del Gros Monsieur entra en escena "très vieillie, voûtée... des mèches de cheveux blancs.." (126),

-en la Segunda Parte de La Parodie, se presenta L'Employé "... les cheveux blancs, méconnaissable. Mêmes vêtements que de coutume, mais usés et défraîchis" (127),

-en la misma obra, las dos parejas que se encuentran en el dancing durante el Cuadro III, aparecen en el Cuadro XI -la obra tiene doce Cuadros- "vieillis, les cheveux blancs" (128),

-La Vieille Femme que surge de entre los recuerdos del Hombre de las maletas, a la vez introducida en un sillón de ruedas por causa de sus reumatismos, aparece también con la cara llena de arrugas y con el pelo blanco (129).

Otro indicio del envejecimiento nos lo ofrecen los personajes que salen a escena encorvados. Tal es el caso de La Concierge, en Ce formidable bordel (130), de La Soeur, en Le Tableau, y de Le Gros Monsieur, en la misma obra, una vez que hubo experimentado el dominio de La Hermana, con el cambio producido entre ambos, calificado por Ionesco de "inesperado y absurdo" (131). Le Prédicateur, una de las personificaciones del Padre,



en Le Sens de la Marche, entra en escena "le dos voûté"(132) y Delescluze, miembro de la Commune, en Le Printemps 71, tiene el mismo defecto.

La Vieille Dame de Ce formidable bordel nos describe maravillosamente el debilitamiento progresivo que se va produciendo en los viejos de los asilos:

"...ils s'en vont sans qu'ils s'en aperçoivent. Ils perdent du poids, ils sont de plus en plus minces, ils se promènent dans le jardin avec leur canne, les hommes, comme les femmes, ils se promènent, ils s'amincissent, après on ne voit plus que leurs ombres, on croit qu'ils sont encore là puisqu'il y a les ombres mais ils ne sont plus là, il n'y a plus que les ombres et puis les ombres s'effacent, doucement, c'est comme quand un nuage cacherait le soleil en effaçant tout..." (133).

Parece como si este debilitamiento, este empequeñecimiento progresivo que sufren los viejos del teatro nuevo fuese el último tramo del camino que deben recorrer, antes de llegar a su destino definitivo, que será precisamente el que fue su punto de partida; se trata de la última etapa de su peregrinar que, como hemos visto anteriormente, no es otro que su regreso a la madre;

f) la mutilación, propiamente dicha: aparte de las distintas enfermedades y del envejecimiento progresivo que se manifiestan en los personajes del teatro nuevo, éstos sufren, a veces, una serie de mutilaciones violentas de distintos miembros de su cuerpo, ocasionados por accidentes que, o bien tuvieron lugar antes de empezar la representación de la obra o se produjeron a lo largo de la misma, a veces, por una fatalidad, cuyas causas no pueden precisarse del todo. Entre los distintos mutilados, encontramos a

-Nagg y Nell, padres de Hamm, que están en sendos cubos de basura, sin piernas, ya que las perdieron en un accidente, en

Las Ardenas. Poco antes, Nagg decía a Nell que acababa de perder un diente; no sabía cómo, pero recordaba que el día anterior lo tenía todavía; poco después, Nell acabará perdiendo hasta el pulso (134);

-Choubert, al cual, obligado por el Inspector de Policía a masticar sin descanso, se le rompe un diente, le sangra el paladar, se le corta la lengua (135);

-La Soeur, en Le Tableau, que desde el comienzo se presenta como "manchotte" (136);

-Neel, marinero americano, que entra a escena con una sola pierna y con muletas, cayéndose al suelo al ser invitado por Jim y Sally a huir con ellos (137);

-El Guardia Tonton, que aparece también desde el principio con una sola pierna (138);

-Le Maître, personaje esperado, aclamado y aplaudido por el resto de personajes de la obra que lleva su nombre, que aparece, al final, sin cabeza. En realidad el que lo ha decapitado es la propia muchedumbre, al erigirlo en maestro embriagándolo de poder con sus vítores y aclamaciones. Ante la sorpresa de L'Admiratrice, al comprobar que le falta la cabeza, L'Annonciateur replica: "Mais, mais... Il n'en a pas besoin, puisqu'il a du génie" (139);

-En Scène À quatre, asistimos en plena escena a una verdadera mutilación de La Jolie Dame, que ha sido previamente despojada violentamente de la mayor parte de sus vestidos (los zapatos, un guante, el sombrero, el bolso, la capa y el abrigo), perdiendo un brazo primero, luego el otro, después una pierna y finalmente los pechos, mientras los tres pretendientes, Dupont, Durand y Martin, se la disputan y se la arrebatan, uno tras otro de los brazos (140);

-en Délire à deux, hacia el final de la obra, víctimas del pánico a causa de la persecución de que son objeto y de los proyectiles que derriban los muros y el techo de su apartamento, la pareja de personajes, Elle y Lui, ven descender lentamente del techo cuerpos decapitados que cuelgan del mismo y cabezas de muñecos separadas del cuerpo (141);

-al final de Jeux de massacre, los personajes de la obra, acosados por el hambre, no dudarán en entregarse a la práctica de la antropofagia y, entre bastidores, descuartizarán los cadáveres para devorarlos. A continuación, un hombre huye de la policía con sendas cabezas de muertos en sus manos (142);

-en Paolo Paoli, en el comienzo del Cuadro III, una de las frases proyectadas en la pantalla, refiere la noticia aparecida en los periódicos, según la cual, varios eunucos de la corte habían sido decapitados (143);

-cuando Le Premier Homme se dispone para regresar a La Chapelle Anthénaïse, una mujer sale de bastidores persiguiendo a una gallina con un cuchillo de cocina -como se perseguían unos a otros, acosados por el hambre, los personajes de Jeux de massacre (144)- y le corta la cabeza que va chorreando sangre por la escena; pero, poco después, será una mujer la que entre en escena, ensangrentada, víctima de las balas o de las explosiones, mientras huye dando tumbos (145);

-no obstante, en donde mejor podemos observar el proceso de la mutilación es en La grande et la petite manoeuvre. En el Cuadro III aparecen, además de El Mutilado, otros tres mancos que reciben unos cursos de capacitación de mecanografía, en un ambiente de miedo y opresión. El Mutilado, que en el Cuadro I no había sufrido todavía ninguna mutilación, confiesa poco después a Erna que últimamente ha habido muchos accidentes como el suyo, pero que tiene prohibido hablar de esto; él ha sufrido el primer accidente en la fábrica, porque le ocurre con frecuencia que se distrae: pensaba en otra cosa y la máquina

le cogió las dos manos. Posteriormente sufre un segundo accidente, en el que pierde una pierna, apareciendo a continuación con unas muletas. En el tercer accidente -cuando es empujado para ser arrollado por un coche- cree que todo ha terminado para él, pero, como diría después él mismo, había que "respetar las etapas"; a continuación, aparecerá en un cochecito, privado de brazos y piernas; ya no le quedará ni siquiera la apariencia humana. Finalmente, tendrá todavía un cuarto accidente: empujado esta vez su cochecito por la misma Erna, será aplastado en la calle, cumpliendo así la orden de los Monitores -"A même le sol"-, mientras doblan las campanas, para confirmar los hechos, como antes habían doblado por la muerte del hijo del Militante (146). Las carcajadas de Erna nos recuerdan las de La Mère, tras haber empujado ésta de la misma manera a su hijo Edgar, caído en el cochecito de niño y rodando dentro de él hasta la calle (147);

-en Genet, como dijimos anteriormente, la mutilación equivale a una castración: en efecto, los tapices de los salones de Mme. Irma quedaron cubiertos de sangre, tras la castración de Roger -que era propiamente la castración del Jefe de Policía, de quien estaba "poseído" el revolucionario (148)-. En Les Nègres, el castrado debía ser, lógicamente, el "apóstol" de lo blanco: El Misionero adivinó "la fórmula" y descubrió "el gesto" de los Negros que permanecían impasibles en el momento de las ejecuciones (149). Los otros mutilados de Genet, los Arabes de Les Paravents, han quedado prácticamente tan castrados como Roger y El Misionero, puesto que ya no pueden hacer el amor como antes, ni para sí mismos ni para las prostitutas, como lamenta la joven Malika:

"MALIKA: Ni moi pour le travail, ni eux pour le plaisir,  
on n'a plus le goût"

El acto y el gesto de los soldados árabes es ahora también para ellos un anticipo de la muerte:

"MALIKA: Quand ils remontent du gouffre, c'est pour aller à la mort" (150).

Según G. Durand, las "ceremonias iniciáticas", que son verdaderas "litúrgias" o repeticiones "rituales" "du drame temporel et sacré, du Temps maîtrisé par le rythme de la répétition", más que una purificación bautismal, constituyen la "transmutation d'un destin". La "iniciación" comprende casi siempre una prueba mutilante, prueba que es, en muchos casos, una mutilación sexual. Pero, en todos estos "rituales" y "leyendas iniciáticas" existe, de acuerdo con el mismo autor,

"une intention marquée de souligner une victoire momentanée des demons, du mal et de la mort".

De esta manera, las sucesivas "revelaciones" de la iniciación marcharían paralelas con las distintas etapas que pretenden recorrer los personajes del teatro nuevo, esto es: sacrificio (o mutilación), muerte, tumba y resurrección (las etapas del "schème" agro-lunar), para integrarse por este procedimiento en una "alternancia" de tipo universal:

"le sacrifice marque une intention profonde non pas de s'écarter de la condition temporelle par une séparation rituelle, mais de s'intégrer au temps, fût-il destructeur, fût-il Kali-Durga, et de participer au cycle total des créations et des destructions cosmiques" (151).

En el terreno de lo imaginario, de lo onírico, los personajes continúan asistiendo a un mundo en el que las personas son víctimas de una mutilación idéntica a la que se puede presenciar en la escena; en este sentido

-Claire, llevada por el paroxismo que sufre al representar el papel de Madame para vengarse de ésta, exclama, fuera de sí:

"CLAIRE: (...) L'assassinat est une chose... inénarrable! Chantons. Nous l'emporterons dans un bois et sous les sapins, au clair de lune, nous la découperons en morceaux. Nous chanterons!"(152);

-Winnie, en el Acto Primero, dice que si un día la tierra llegase a cubrirle los pechos, sería como si nunca los hubiese tenido; en el Acto Segundo, enterrada ya hasta el cuello, habla de sus brazos, de sus pechos, como si los tuviese separados y alejados de sí, con las mismas dudas, por lo menos, que tenía la última pareja que pasó por allí (153). De hecho, ante la representación de la obra, a medida que vemos el cuerpo de Winnie hundirse lentamente en el hormiguero, es como si efectivamente asistiésemos a la pérdida o mutilación de aquellas partes de su cuerpo que van quedando enterradas y perdidas para siempre, de la misma manera que quedaron perdidos en el barro para siempre, los distintos miembros y las diferentes partes del cuerpo (el brazo, el hígado, el vientre, el otro brazo, las nalgas, la cabeza, el ojo) del Personaje de La Vase; perdidos para siempre o, por lo menos, hasta la nueva vida, aquella vida nueva evocada por El Personaje, en la que "tout recommendera dès la naissance, dès le germe" (154).

Así pues, la mutilación, tanto si es considerada como un progresivo deterioro de las facultades como si se trata de una verdadera amputación, constituye para el personaje una especie de "ceremonia iniciática" que supone, para quien la experimenta, no sólo un bautismo sino también la "transmutation d'un destin".

Asimismo, si la mutilación es un preámbulo de la Muerte y puede constituir un atentado contra la vida, nada más normal que revista también la forma de castración o de atentado contra el sexo, puesto que del sexo brota el germen de la vida.

Por consiguiente, tanto la apariencia de la mutilación como la presencia de la máscara son un pertinaz testimonio del común destino deparado a todos los personajes del teatro nuevo:

la Muerte. Al espectador le corresponderá establecer la relación entre este destino y las promesas de la civilización y de las ciencias de su tiempo y sacar la conclusión de si hay o no hay "engaño".

Si Adamov escoge la "mutilation" y la "boiterie" es solamente "à condition" y "comme un moyen de dénoncer un fait précis" (155): denunciar el que podríamos llamar estigma del hombre "perseguido". Todo personaje del teatro nuevo es un estigmatizado, un Orestes perseguido por los corceles de la Muerte.

La última etapa del camino supondrá un regreso a la Madre: la integración en el ciclo total, cósmico, universal. La íntima conexión entre la mutilación y el fuego, señalada por G. Durand, y que hace que en numerosas leyendas los "maîtres du feu" sean precisamente "infirmes, unijambistes, borgnes" y personajes que recuerdan probablemente mutilaciones iniciáticas (156), dejan entrever el poder del fuego para curar, para cicatrizar y, en último término, para hacer renacer.

- (1) Cfr. B. Dort, en Rev. Théâtre populaire, n<sup>o</sup>. 12, p. 85.
- (2) Cfr. E. Jacquart, Le théâtre de dérision, p. 110.
- (3) Cfr. G. Serreau, Historia del "nouveau théâtre", p. 71.
- (4) M. Esslin, El teatro del absurdo, p. 78.
- (5) M. Esslin, Loc. cit.
- (6) A. Adamov, L'Aveu, p. 19; Cfr. cita en M. Esslin, El teatro del absurdo, p. 68.
- (7) Cfr. Simone Fraise, "Les mythes grecs et le renouveau de la tragédie", en Esprit, n<sup>o</sup>. 338, mai 1965, p. 989.
- (8) G. Serreau, Historia del "nouveau théâtre", loc. cit.
- (9) E. Ionesco, Diario I, p. 99.
- (10) E. Ionesco, Diario I, p. 170.
- (11) E. Ionesco, L'Homme aux valises, p. 53.
- (12) C. Bonnefoy, Entretiens avec Eugène Ionesco, pp. 96-97.
- (13) A. Adamov, La politique des restes, en Th. III, p. 169.
- (14) E. Ionesco, Diario I, pp. 59-60.
- (15) J.-P. Sartre, Saint Genet, comédien et martyr, en Oeuv. Comp. de J. Genet, Vol. I, p. 539.
- (16) J.-P. Sartre, Op. cit., p. 540.
- (17) J.-P. Sartre, Op. cit., nota a pie de pág. 542.
- (18) Cfr. J. Genet, Le Balcon, en Oeuv. Comp., Vol IV, p. 117.
- (19) Cfr. J. Genet, Les Paravents, p. 196.
- (20) E. Wellwarth, Teatro de protesta y paradoja, p. 57.
- (21) A. Simon, "La métaphore primordiale", en Esprit, n<sup>o</sup>. 338, mai 1965 (numéro spécial), p. 837.
- (22) Cfr. L. Janvier, Pour Samuel Beckett, p. 44.
- (23) A. Adamov, "Avertissement à "La Parodie" et à "L'Invasion", Ici et maintenant, p. 14.
- (24) Cfr. G.W.F. Hegel, Fenomenología del Espíritu
- (25) Cfr. C. Bourniquel, "Côté public", en Esprit, n<sup>o</sup>. 338 mai 1965, p. 814.
- (26) Cfr. R.N. Coe, Qué ha dicho verdaderamente Beckett, p. 23.
- (27) R.N. Coe, Op. cit., p. 91.
- (28) Cfr. S. Beckett, L'Innomable, p. 190.
- (29) A. Adamov, Ici et maintenant, p. 20.



- (30) Cfr. A. Adamov, La grande et la petite manoeuvre, en Th. I, pp. 138-141.
- (31) S. Beckett, Malone meurt, p. 114.
- (32) J. Genet, Les Nègres, p. 180.
- (33) M. Regnaut, en Rev. Théâtre populaire, n<sup>o</sup>. 36, p. 50.
- (34) J. Genet, Les Paravents, p. 193.
- (35) J.-P. Sartre, Saint Genet, comédien et martyr, en Oeuv. Comp. de J. Genet, Vol. I, p. 10.
- (36) S. Beckett, Molloy, pp. 73, 101 y 198.
- (37) E. Ionesco, Diario II, p. 15.
- (38) A. Adamov, Paolo Paoli, en Th. III, p. 53.
- (39) G. Rosolato, Ensayos sobre lo simbólico, p. 219.
- (40) J. Duvignaud, Sociología del teatro, Ensayo sobre las sombras colectivas, pp. 122-123.
- (41) A. Simon, "Le théâtre, le mythe et la psyché", en Esprit, n<sup>o</sup>. 338, mai 1965, pp. 821-822. Cfr. O. Mannoni, "Le théâtre du point de vue de l'imaginaire", Revue de psychanalyse, n<sup>o</sup>. 5; Cfr. J.-L. Bedouin, Les masques ("Que sais-je". P.U.F.).
- (42) Cfr. Mercedes Vélchez, El engaño en la tragedia griega, (Memoria de Doctorado), Universidad de Sevilla, 1976.
- (43) Cfr. S. Beckett, En attendant Godot, pp. 62, 81 y 85.
- (44) Cfr. S. Beckett, Oh les beaux jours, p. 43.
- (45) Cfr. S. Beckett, La dernière bande, p. 19.
- (46) Cfr. S. Beckett, Cendres, en La dernière bande suivi de.. pp. 62 y 64.
- (47) Cfr. E. Ionesco, La cantatrice chauve, en Th. I, pp. 26-30.
- (48) Cfr. E. Ionesco, Les Chaises, en Th. I, p. 132.
- (49) Cfr. E. Ionesco, Victimes du devoir, en Th. I, pp. 209, 220, 224 y 235.
- (50) Cfr. E. Ionesco, Amédée ou comment s'en débarrasser, en Th. I, p. 276.
- (51) Cfr. E. Ionesco, Tueur sans gages, en Th. II, p. 75.
- (52) Cfr. E. Ionesco, Le roi se meurt, en Th. IV, p. 66.
- (53) Cfr. A. Adamov, M. le Modéré, en Th. IV, p. 66.

- (54) Cfr. E. Ionesco, L'Homme aux valises, pp. 13, 32, 39, 64 y 67.
- (55) Cfr. E. Ionesco, La soif et la faim, en Th. IV, p. 92.
- (56) Cfr. S. Beckett, Fin de partie, p. 63.
- (57) Cfr. A. Adamov, La politique des restes, en Th. III, pp. 184-185.
- (58) Cfr. S. Beckett, En attendant Godot.
- (59) Cfr. S. Beckett, Loc. cit.
- (60) Cfr. S. Beckett, Fin de partie.
- (61) Cfr. S. Beckett, Loc. cit.
- (62) Cfr. S. Beckett, Tous ceux qui tombent.
- (63) Cfr. S. Beckett, Fin de partie, p. 30.
- (64) Cfr. E. Ionesco, Les Chaises, en Th. I, p. 179.
- (65) Cfr. E. Ionesco, La soif et la faim, en Th. IV, p. 164.
- (66) Cfr. E. Ionesco, La Vase, en Th. V, p. 245.
- (67) Cfr. E. Ionesco, Le roi se meurt, en Th. IV, p. 66.
- (68) Cfr. E. Ionesco, Jacques ou la soumission, en Th. I, p. 99.
- (69) Cfr. E. Ionesco, Op. cit., p. 122.
- (70) Cfr. A. Adamov, La Parodie, en Th. I, pp. 47-48.
- (71) Cfr. A. Adamov, Tous contre tous, en Th. I, p. 166.
- (72) Cfr. A. Adamov, Le Printemps 71, pp. 268-270.
- (73) E. Ionesco, Le piéton de l'air, en Th. III, p. 128.
- (74) Cfr. E. Ionesco, Le Tableau, en Th. III, p. 269.
- (75) Cfr. E. Ionesco, L'Homme aux valises, p. 78.
- (76) Cfr. A. Adamov, Le Sens de la Marche, en Th. II, p. 25.
- (77) Cfr. A. Adamov, Op. cit., pp. 27-28, 36-37, 42 y 47.
- (78) Cfr. A. Adamov, Op. cit., pp. 64 y 31.
- (79) Cfr. A. Adamov, Op. cit., p. 63.
- (80) A. Adamov, Op. cit., p. 33.
- (81) Cfr. A. Adamov, M. le Modéré, en Th. IV, pp. 60-61, 65-66, 76-78, 80 y 83.
- (82) E. Ionesco, Ce formidable bordel, p. 54.
- (83) E. Ionesco, Op. cit., pp. 120 y 123-124.
- (84) E. Ionesco, Op. cit., p. 125.
- (85) E. Ionesco, Op. cit., pp. 128-129.
- (86) E. Ionesco, Op. cit., p. 48.

- (87) Cfr. A. Adamov, Le Printemps 71, en Th. IV, pp. 196-198.
- (88) Cfr. A. Adamov, Op. cit., p. 267.
- (89) Cfr. A. Adamov, M. le Modéré, pp. 55-56.
- (90) Cfr. E. Ionesco, Macbett, en Th. V, p. 178.
- (91) Cfr. E. Ionesco, Jeu de massacre, en Th. V, p. 19.
- (92) Cfr. S. Beckett, Molloy, p. 203.
- (93) Cfr. E. Ionesco, L'Homme aux valises, pp. 67-68.
- (94) Cfr. J. Genet, Les Paravents, pp. 165, 188 y 220.
- (95) A. Adamov, "Note Préliminaire" a Théâtre II, p. 13.
- (96) A. Adamov, Loc. cit.
- (97) Cfr. A. Adamov, Tous contre tous, en Th. I, pp. 176-177 y 181.
- (98) Cfr. A. Adamov, Op. cit., p. 191.
- (99) A. Adamov, p. 211 y Cfr. pp. 191, 195, 208 y 212.
- (100) Cfr. A. Adamov, Le ping-pong, en Th. II, pp. 105 y 145.
- (101) Cfr. A. Adamov, Op. cit., p. 170.
- (102) Cfr. A. Adamov, Op. cit., pp. 124, 105 y 148-150.
- (103) Cfr. A. Adamov, Op. cit., p. 161.
- (104) Cfr. A. Adamov, Les Retrouvailles, en Th. II, pp. 74 y 94.
- (105) Cfr. A. Adamov, Op. cit., p. 75.
- (106) Cfr. E. Ionesco, L'Homme aux valises, p. 94.
- (107) Cfr. B. Vian, Les Bâtisseurs d'Empire (Ed. J.-J. Pauvert), pp. 38, 39 y 64.
- (108) Cfr. A. Adamov, La grande et la petite manoeuvre, en Th. I, p. 134.
- (109) Cfr. E. Ionesco, Les Chaises, en Th. I, p. 140.
- (110) Cfr. A. Adamov, M. le Modéré, en Th. IV, p. 15.
- (111) E. Ionesco, L'Homme aux valises, pp. 67-68.
- (112) Cfr. A. Adamov, La Parodie, en Th. I, p. 51.
- (113) Cfr. A. Adamov, Tous contre tous, en Th. I, p. 192.
- (114) Cfr. E. Ionesco, Les Chaises, en Th. I, p. 140.
- (115) Cfr. A. Adamov, Le ping-pong, en Th. II, pp. 161-169.
- (116) Cfr. A. Adamov, Op. cit., pp. 100, 159 y 174-175.
- (117) Cfr. A. Adamov, Les Retrouvailles, en Th. II, p. 83.
- (118) E. Ionesco, La soif et la faim, en Th. IV, pp. 95-97.

- (119) Cfr. E. Ionesco, Le roi se meurt, en Th. IV, p. 25.
- (120) E. Ionesco, Amédée ou comment s'en débarrasser, en Th. I, p. 242.
- (121) E. Ionesco, Op. cit., pp. 294-295.
- (122) A. Adamov, Le Printemps 71, pp. 174 y 176.
- (123) A. Adamov, Loc. cit.
- (124) Cfr. E. Ionesco, L'Homme aux valises, p. 16.
- (125) Cfr. A. Adamov, Off limits, p. 132.
- (126) E. Ionesco, Le Tableau, en Th. III, p. 248.
- (127) A. Adamov, La Parodie, en Th. I, p. 37.
- (128) A. Adamov, Op. cit., p. 48.
- (129) Cfr. E. Ionesco, L'Homme aux valises, p. 18.
- (130) Cfr. E. Ionesco, Ce formidable bordel, p. 128.
- (131) Cfr. E. Ionesco, Le Tableau, en Th. III, pp. 248 y 257.
- (132) Cfr. A. Adamov, Le Sens de la Marche, en Th. II, p. 42.
- (133) E. Ionesco, Ce formidable bordel, pp. 39-40.
- (134) Cfr. S. Beckett, Fin de partie, pp. 30-31 y 39.
- (135) Cfr. E. Ionesco, Victimes du devoir, en Th. I, pp. 225-226.
- (136) Cfr. E. Ionesco, Le Tableau, en Th. III, pp. 230 y 248.
- (137) Cfr. A. Adamov, Off limits, pp. 132 y 134.
- (138) Cfr. A. Adamov, Le Printemps 71, p. 101.
- (139) Cfr. E. Ionesco, Le Maître, en Th. II, p. 241.
- (140) Cfr. E. Ionesco, Scène à quatre, en Th. III, pp. 285-286.
- (141) Cfr. E. Ionesco, Délire à deux, en Th. III, p. 224.
- (142) Cfr. E. Ionesco, Jeux de massacre, en Th. V, pp. 101-105.
- (143) Cfr. A. Adamov, Paolo Paoli, en Th. III, p. 41.
- (144) Cfr. E. Ionesco, Jeux de massacre, en Th. V, pp. 102-104.
- (145) Cfr. E. Ionesco, L'Homme aux valises, pp. 84-85 y 88.
- (146) Cfr. A. Adamov, La grande et la petite manoeuvre, en Th. I, pp. 109-112, 126, 128, 134, 139 y 141.
- (147) Cfr. A. Adamov, Les Retrouvailles, en Th. II, p. 94.
- (148) Cfr. J. Genet, Le Balcon, en Oeuv. Comp., Vol. IV, pp. 132-133.

- (149) Cfr. J. Genet, Les Nègres, pp. 174-175.
- (150) J. Genet, Les Paravents, pp. 196- 199.
- (151) G. Durand, Les structures anthropologiques de l'imaginaire, pp. 351-354.
- (152) J. Genet, Les Bonnes, en Oeuv. Comp., IV, p. 157.
- (153) Cfr. S. Beckett, Oh les beaux jours, pp. 51-52, 57-58, 70 y 80.
- (154) Cfr. E. Ionesco, La Vase, en Th. V, pp. 254-258.
- (155) Cfr. A. Adamov, "Note Préliminaire" a Théâtre II, p. 13.
- (156) Cfr. G. Durand, Les structures anthropologiques de l'imaginaire, p. 353.

E.- LA MUERTE.

Si es cierto que "la tragedia marca el paso de la muerte", como ha dicho G. Rosolato (1), no habría nada más indicado para expresar el proceso irreversible de la muerte que la Tragedia. Estamos de acuerdo con J.-M. Domenach en que la muerte no es un elemento constitutivo de la Tragedia:

"la mort (...) n'est pas constitutive de la tragédie; plutôt elle lui fournit un fond, elle crée entre les héros tragiques une sorte de parenté: tous sont, à divers degrés, familiers de la mort" (2).

Sin embargo, estamos también de acuerdo con G. Rosolato en que la muerte

"determina la tragedia no sólo a título de tema, sino como principio organizador de todo su sistema" (3).

Para conciliar ambas perspectivas, basta distinguir dos clases de muerte: la muerte como conclusión de una vida y la Muerte como conclusión de un sueño: el sueño de la Inmortalidad.

De hecho, dentro del teatro nuevo, los personajes se sienten tan familiarizados con la muerte que no encuentran dificultad en entrar y salir de sus dominios siempre que se lo proponen. Si la muerte es, pues, "el fondo" o el marco en el que se desarrolla la tragedia, podemos decir con E. Jacquart que la condición humana -en cuya base se encuentra la muerte- para los autores del teatro nuevo- "constitue l'archi-thème sous-tendant leur théâtre" (4).

Nuestro interés, por consiguiente, no estará en contabilizar las muertes de personajes producidas a lo largo de las

distintas obras de este teatro, muertes que por otra parte serían innumerables. No es el fenómeno muerte, sino su presencia constante y angustiosa en el ánimo del autor y de sus personajes lo que nos interesa aquí poner de manifiesto. La muerte corporal no es más que la imagen de la verdadera Muerte: la carencia de la deseada Inmortalidad.

La conciencia de esta presencia de la Muerte es lo que produce, en el hombre, la sensación de hallarse dividido

- "repartido entre el horror de vivir y el horror de morir", como dice Ionesco (5)-,

división que se centra en el problema más radical de su existencia: el problema de la vida y de la muerte. No olvidemos que, como dice R. Barthes,

"la division est la structure fondamentale de l'univers tragique" (6).

El apego a la vida, el agarrarse a esta existencia sin querer soltarla a ningún precio, era lo que hacía insoportable a Ionesco la presencia del "viejo calvo de barba blanca, un viejo sano (..) un viejo guapo" que "comía salud", sentado frente a él, en el comedor. Hasta tal punto le resultaba insoportable esa presencia que tuvo que pedir que lo cambiaran de mesa:

"ese encarnizamiento en vivir, en agarrarse a la vida, y que no la dejará así como así, me parece, a la vez, trágico, temible, espantoso, inmoral" (7).

Y, sin embargo, él era exactamente como el viejo de su Diario, se sentía totalmente identificado con él. Por esto precisamente lo detestaba más todavía:

"Lo comprendo muy bien, es a mí mismo a quien detesto en él, porque exactamente igual que él, yo me encarnizo en vivir, seré como él dentro de unos años; no se lo perdono y no me lo perdono" (8).

Ionesco se daba cuenta de que este apego a la vida constituía como una enfermedad para él. Pero no quería prescindir de ese apego; prefería sentirse enfermo:

"Desear tanto vivir es una neurosis; me adhiero a mi neurosis, me he acostumbrado ya a ella, amo mi neurosis. No quiero curarme" (9).

Este empeño ionescuiano es el mismo que experimentan, en su continuada "succión" las larvas de Beckett, mientras recorren una espiral interminable (como ocurre en Comment c'est o en Molloy, en Malone meurt, en L'Innomable o como les sucede a Vladimir y Estragón, a Winnie, a Krapp) o es el círculo cerrado en que se mueven los personajes de Adamov, en una constante sucesión de cuadros superpuestos o de "partys" repetidas, como en Off limits, en Le Sens de la Marche, o en Le Ping-Pong, o en La grande et la petite manoeuvre, en La politique des restes o en Printemps 71.

Por otra parte, el Hombre parte de una experiencia, de un hecho irreversible, que es el primer postulado de toda vida conocida: la muerte. Creemos, incluso, que éste constituye el principio básico, común a todo el teatro nuevo.

El pensar que un día tenía que morir transformó al Ionesco de la Chapelle Athenaise en un Ionesco completamente distinto (10). De la misma manera que la experiencia del crimen convierte al que la sufre en un criminal -en un Macbeth-, la experiencia de la muerte convierte al que la tuvo en un hombre muerto; en este sentido hay que interpretar las palabras de Macbeth, después de cometer su primer asesinato:



"...desde este instante no hay nada serio en el destino humano. Todo es juguete (..) El vino de la vida se ha esparcido" (11).

De la misma manera que Macbeth ha "aprendido", ha descubierto que el último asesinato -la liberación- no existe (12), el hombre del teatro nuevo ha descubierto que todas las salidas de su situación las tiene cortadas: "Todos moriremos", dice un personaje ionesquiano. Todo lo demás no cuenta: "todo es juguete", exclama Macbeth. Si a partir de aquella experiencia ya "no hay nada serio en el destino humano", es porque lo único realmente serio es aquello. Como dice el personaje ionesquiano,

"Ésta es la única enajenación seria" (13).

El personaje N. de la Parodie parte de la misma experiencia: él no ha escogido la vida que le han dado y si pudiese escoger su muerte no sería ciertamente como la desaparición de la multitud inmóvil que aguardaba resignada, bajo la lluvia a los alrededores de la estación, todos los cuales habían de ser barridos de pronto, "poussés dans le dos". Pero, hay algo que no puede cambiar para N.: el hecho de tener que morir. Esta es su experiencia. De tal manera da este hecho por cierto, que se considera ya hombre muerto: así lo confiesa ante Lili:

"N.- (..) je suis mort".

En este sentido, su suerte no difiere de la suerte de los demás. La diferencia está en que N. es consciente de esta suerte y de esta experiencia. Por esto, N. no tiene ya nada que perder, puesto que todo lo tiene perdido:

"N.- Je n'ai rien à perdre, pas même la vie" (14).

N. sabía que tenía la partida perdida de antemano, como lo sabía el beckettiano Hamm. Por esta razón, la muerte no le sorprende como sorprendió a otros personajes de Adamov, como le ocurre a Humphrey que muere en la última de sus "parties"(15) o como muere El Viejo, en Le Ping-Pong, al tratar de atraer hasta su cama a Annette(16), ni siquiera como sorprendió la muerte a la misma Annette -a la que hallaron muerta, en circunstancias extrañas, ante las máquinas, o como sorprendió a Víctor en la euforia de su partida de ping-pong con su amigo Arthur (17). Por esta razón, N. se ahorrará el desengaño que se llevó Ionesco, según nos confiesa éste en su Diario:

"He corrido de tal forma tras la vida, que siempre se me ha escapado" (18).

Sin embargo, un día decía Z. a Ionesco, al interpretarles los sueños: "En un sentido, usted ya está muerto". La tranquilidad que experimentaba N., al decirle a Lili "je suis mort", es la misma que experimentaría Ionesco, después de la interpretación de Z.:

"cuando llegue a aceptar la muerte, estará usted sereno, tranquilo" (19).

Esta experiencia es también la primera para el personaje beckettiano. A ella se refiere Beckett, cuando pone en boca de Hamm, la frase

"La fin est dans le commencement" (20).

Este es también el punto de partida y la experiencia fundamental del teatro de Adamov, teatro que podría definirse como la ceremonia de un fracaso inicial. Así lo entiende B. Dort:

"mots et gestes renvoient à quelque chose qui s'est déjà produit. Les personnages sont contraints de célébrer une cérémonie plus ou moins vide de sens (...) Du reste, cette cérémonie n'est que le reflet de l'expérience fondamentale d'Arthur Adamov: la scène primitive de l'humiliation, définie aussi comme "une tentative de mithridatisation de la mort" (21).

Esta "tentative de mithridatisation" de Adamov es el intento de aprendizaje de Ionesco, al escribir Le roi se meurt: "Escribí esta obra para aprender yo a morir", nos dice. Sin embargo, este intento no pasó de ser un fracaso para él: "A mí no me ayudó en nada; a medida que lo escribía, era como si rechazase el texto", confiesa en su Diario (22).

Como Calígula de Camus, el personaje del teatro nuevo ha sufrido un desengaño inicial. Por una parte, experimenta el "besoin d'impossible", que es "besoin du bonheur... besoin de l'immortalité"; por otra parte, la experiencia contradice esa primera aspiración: "Les hommes meurent et ils ne sont pas heureux" (23).

El resultado de esta confrontación y de esta sensación de fracaso es la reacción del sabio Sileno: lo mejor para el hombre sería no haber nacido (para no verse condenado a morir), pero ya que ha tenido la desgracia de nacer, lo mejor es morir pronto (24).

El personaje del teatro nuevo siente esta división en lo más profundo de sí mismo. Por una parte, se detesta una existencia que lleva anejo semejante destino, pero, por otra, esta existencia es la única que se conoce y, en último término, la que se prefiere (25). En la confrontación que trata de hacer consigo mismo, Ionesco comprueba la existencia de dos voces dentro de sí: dos voces que se contradicen la una a la otra. Se encuentra sumido en "el mundo de la impotencia, el mundo de los semilúcidos entre la fuerza y la debilidad". En este estado, la angusti

se apodera de él y siente como si muriese de no poder morir:

"Pero vacilo, pero me ahogo, pero muero de no poder morir" (26).

Aunque por un camino totalmente distinto, Ionesco ha llegado a la misma conclusión que hiciera exclamar a Teresa de Jesús su famoso "que muero porque no muero". La conclusión, en Ionesco como en la Santa tiene la misma explicación: es tan distinta de la que querrían vivir la vida que ambos viven, que se sienten morir de sólo pensar que todavía no se mueren: la diferencia fundamental está en que mientras Teresa de Jesús quería morir porque esperaba otra vida mejor, el autor de teatro quiere morir precisamente porque no le queda la esperanza de otra vida. Esto es lo que el sabio Sileno daba a entender al rey Midas. Para Teresa de Jesús, el "vivir siempre" (después de la muerte) era un hecho que se daba por cierto, para los hombres del teatro nuevo, como para el Sileno, esta circunstancia es inconcebible. Para éstos, la esperanza no pasa más allá de la muerte, como le sucede a Ionesco:

"Cuando se tiene la mala suerte de haber nacido (...) Si se tiene la desgracia de vivir (..), al menos no se debería tener miedo a la muerte. La cosa más absurda es tener conciencia de que la existencia humana es inadmisibile (..) y, sin embargo, agarrarse desesperadamente a ella, sabiéndolo y quejándose de que vamos a perder lo que no soportamos" (27).

El intento de "mitrridatisation de la mort" existente en Adamov o el deseo de "aprender a morir" del rey Bérenger están muy próximos de las técnicas utilizadas en los salones del bordel de Mme. Irma, en Le Balcon, de Genet. En efecto, los clientes no acudían a esos salones únicamente para "soñar" y "olvidar" su otra existencia. De la misma manera que en Les Nègres encontrábamos una dimensión que iba más allá de la lu-

cha entablada en la escena entre blancos y negros, creemos que no podría entenderse el significado de Le Balcon, si no fuese concediendo un papel capital a la obsesión de sus personajes por la muerte y a sus deseos de familiarizarse con ella. Como advierte la prostituta Carmen a Roger, todos los "scénarios", todos los salones de la "maison d'illusions" son reductibles a un tema mayor: el de la muerte (28). Esto confirma la sensación de fracaso y de frustración que experimentan todos los personajes de la obra (cada uno de los cuales tiene sus espejos o tiene su doble en otro personaje), ya que como advierte R. Barthes, "le thème du miroir, ou du double, est toujours un thème de frustration" (29). En este sentido, un personaje de Adamov, en un momento determinado de la obra, declara "solemnellement" que, gracias a la Cultura, el hombre sabe que al contemplarse en el espejo lo que realmente está viendo es "son Visage de Mort" (30). Pero, simultáneamente, la misma muerte, como máxima frustración, de acuerdo con G. Rosolato, "permanece unida a los efectos del Doble" (31). En tanto en cuanto el peligro de muerte se hace más evidente, el recurso al narcisismo, a través de la repetición por medio del Doble o por medio de los espejos, resulta más perentorio, como reflejo del instinto innato de conservación.

En este sentido, El Obispo de Le Balcon, bajo las ráfagas de ametralladora y revestido todavía de los ornamentos sacros de la ceremonia, dice haber conquistado, gracias a ellos, la "immobilité définitive...". Bajo estos ornamentos, le será posible renegar de su existencia y enfrentarse cara a cara con la muerte:

"L'ÉVÊQUE (regardant ses fripes qui s'entassent à terre):  
Ornements, dentelles, par vous je rentre en moi-même. Je reconquiers un domaine. J'investis une très ancienne place forte d'où je fus chassé. Je m'installe dans une clairière où, enfin, le suicide est possible. Le jugement dépend de moi et me voici face à face avec ma mort" (32).

De la misma manera, en plena representación de su papel y bajo las vestiduras de Juez, éste se siente pertenecer al mundo de los muertos en el que ejerce su dominio y autoridad. Pero, es precisamente al investirse de su misión de Juez, cuando se siente muerto:

"LE JUGE:(...).. chaque jugement me coûterait la vie. C'est pourquoi je suis mort. J'habite cette région de l'exacte liberté. Roi des Enfers, ce que je pèse, ce sont des morts comme moi" (33).

Por su parte, El General, montado sobre el caballo que representa La Joven, asiste a su muerte heroica en el campo de batalla y al desfile militar que se celebra en su honor, bajo los compases de la Marcha Fúnebre de Chopin alternando, a lo lejos, con las ráfagas de ametralladora de los revolucionarios. Paso a paso, El General asiste a todos los momentos que precedieron y acompañaron su muerte:

"LE GENERAL: (...) Si j'ai traversé des guerres sans mourir, traversé les misères, sans mourir, si j'ai monté les grades, sans mourir, c'était pour cette minute proche de la mort (...) tout à l'heure, à l'appel des trompettes, nous allons descendre -moi te chevauchant- vers la gloire et la mort, car je vais mourir. C'est bien d'une descente au tombeau qu'il s'agit..."

LA FILLE: Mais, mon général, vous êtes mort depuis hier" (34).

Poco después, tendido sobre la improvisada carroza ("en se tenant aussi rigide qu'un cadavre"), empezará el desfile a lo largo del río, bajo un cielo encapotado y con el pueblo que llora la muerte del distinguido general.

No obstante, las "Tres Figuras" no se limitan a hacer su aprendizaje de la muerte, puesto que como personajes que asisten a una "ceremonia" de Genet, saben de antemano que su papel

definitivo y último no será el que representen secretamente dentro de los salones de Mme. Irma, sino el que El Jefe de Policía les obliga a representar -a partir del Cuadro VIII- en el mismo "balcón", ante la vista del pueblo, revestidos y ocupando el lugar de los verdaderos Obispo, Juez y General que constituían la Corte, en vida, de la Reina. El vuelo del sueño y de la fantasía ha sido sustituido por las imágenes hieráticas y por las formas estáticas de la Muerte:

"LA REINE: Mais c'est la Mort?

L'ENVOYE: C'est Elle.

LE CHEF DE LA POLICE (soudain autoritaire): Pour vous tous c'est la Mort" (35).

El salón particular se ha convertido ahora en un "nicho" en el que yace cada uno. Al Jefe de Policía le llegará el momento, una vez que su imagen pueda quedar perpetuada a la vista de los hombres. El, como los otros tres, han "elegido" su muerte, porque han elegido su "devenir". Su ser ha sido su devenir, o para decirlo con palabras de Sartre, su ser ha sido el "no-ser"; por eso no puede menos de desembocar en la Nada o en la Muerte. Es el mismo Jefe de Policía quien lo dice:

"LE CHEF DE LA POLICE: (...) si vous êtes ce que vous êtes, juge, général, évêque, c'est que vous avez désiré le devenir, et désiré qu'on sache que vous l'êtes devenu. Vous avez donc fait ce qu'il fallait pour vous porter là, et vous y porter aux yeux de tous" (36).

Para El Jefe de Policía -el verdadero protagonista de la obra y el verdadero dueño de los salones- se ha construido un mausoleo, con un nicho excavado en la roca de granito, en el que descansará dos mil años -alusión evidente al eufemismo del sepulcro, típico sobre todo de las civilizaciones mediterráneas, en las que el rito de la inhumación, según G. Durand,

"est lié à la croyance en une survie larvée, doublement enclose dans l'immobilité du cadavre et la tranquillité du sepulcre" (37)-.

Obispo, Juez y General, en el momento de pasar al reino de los muertos, posan cada uno ante su respectivo fotógrafo, para legar sus imágenes a la posteridad: su imagen, como dice uno de los fotógrafos, será "de-fi-ni-ti-ve" (38). Chantal, señal de contradicción para unos y para otros, "condamnée par ceux qu'elle devait sauver", mandada asesinar por El Obispo, fue incluida finalmente por éste en la lista de sus santas, a la vez que su imagen -como la de Saïd, entre los árabes (39)- sería grabada en la bandera del reino (40). Por su parte, El Jefe de Policía, en el preciso instante de entrar en el sepulcro, ordena a los tres Fotógrafos que disparen sus flashes "pour la posterité", para que lo vean siempre vivir y morir.

El recurso de los personajes de Le Balcon, ha sido, en último término, entrar en la muerte, para penetrar en la Inmortalidad. Si la muerte es, por una parte, descomposición y destrucción de una vida, por otra, es instauración de una estabilidad definitiva. Como dice G. Rosolato,

"veríamos también en la imagen que se reproduce en sí misma (...) idéntica fascinación provocada (...) por ese desdoblamiento reiterado que simboliza la perennidad de la muerte: sólo hay inmortalidad en la muerte y el alma no tiene sentido sino como doble de un cuerpo destinado a la descomposición" (41).

Encima de la tumba del Jefe de Policía, lo único que se oirá durante los dos mil años será "la ve dad" que cantará El Esclavo: la verdad de la Muerte (y de la Inmortalidad), como replica Carmen a Roger, el doble del Jefe de Policía:

"ROGER : (...) Que dira-t-il d'autre?



CARMEN: La vérité: que vous êtes mort, ou plutôt que vous n'arrêtez pas de mourir et que votre image, comme votre nom, se répercute à l'infini" (42).

Esta fue también "la verdad" de Victor. Cuando, al final de la partida de ping-pong, iba a explicarle a su amigo Arthur en qué consistía "la vérité", cayó al suelo fulminado y muerto(43). Este fue para él, el final de su "partida", la única verdad, la que prevalecía por encima de toda la organización del Consorcio; así caería también, en medio de los invitados, al final de su última "partie", el omnipotente industrial Humphrey - máximo exponente, a los ojos de Jim y Sally, de la iniquidad americana- mientras exclamaba "la réalité, la réalité" (44). Para él, en efecto, no había ya más verdad ni realidad que la muerte, como había anunciado mucho antes, en otra "partie", el escritor Georges, otro comparsa de la sociedad civilizada (45). Esta es también la gran verdad y la gran realidad dentro de todo el teatro nuevo, "el tema principal de la Trilogía beckettiana", según Coe (46), y "el problema esencial de nuestro ser", como decía Ionesco (47).

Precisamente porque la muerte es "la verdad", por eso los muertos genetianos, al penetrar en los dominios de la Muerte, rompen el velo de las apariencias (48). Por esto también, para los personajes de Genet, la Muerte constituye la reconciliación: reconciliación de los árabes entre sí (entre Kadidja -la madre de todos los hijos del pueblo árabe- y La Mère -la madre del que había de ser a un tiempo su traidor y redentor-) y reconciliación entre los árabes y los europeos: el odio a muerte entre los vivos fue reemplazado por la complicidad de una misma risa entre todos los muertos (49). Asimismo, la muerte supuso la reconciliación entre las dos Criadas, según las palabras de Claire a Solange, cuando se disponía a morir:

"CLAIRE: {...} Tu seras seule pour vivre nos deux existences {...} n'oublie pas que tu me portes en toi" (50).

La muerte de Maurice supuso la transformación de Lefranc en otro Yeux-Verts (51), de la misma manera que la muerte de la raza blanca constituiría la regeneración de la raza negra, al igual que los negros cabellos rizados de bambaras serían reemplazados por la larga cabellera rubia de Vertu (52). En Genet, efectivamente, como en Malraux, como en los grandes clásicos, según palabras de J.-M. Domenach,

"la mort est une fraternité, et elle peut devenir une reconciliation" (53).

El contacto entre vivos y muertos, para Genet, es un "juego", pero un juego tras el cual, según quiere el autor, el público debe entrever la "realidad" (54). Para Genet, la existencia y la continuidad del teatro están condicionadas a la existencia de los muertos, a la presencia de

"l'ombre vraiment tutélaire du lieu où l'on garde les morts (...) cimetière...vivant (...) un cimetière où l'on continue à creuser des tombes et à enterrer des morts" (55).

Por esta razón, Genet quería que la escena de Les Paravents fuese realmente un cementerio (56). Por la misma razón, Genet desea que, al enterrar a un muerto, el cortejo fúnebre se convierta en "troupe théâtrale", para poder hacer "devant le mort et le public, revivre et remourir le mort". Sólo entonces podrá ser enterrado, sólo entonces "la fiesta" habrá terminado, sólo entonces podrá representarse una nueva muerte, una nueva "ceremonia" (57).

La muerte se convierte en teatro y el teatro se transforma en una muerte. La diferencia entre el teatro y la muerte, para Genet, está en que una buena representación teatral, un buen teatro, debería tener lugar una sola vez, como advierte en sus Lettres à Roger Blin (58), mientras que la verdadera

representación de la Muerte consiste en "n'arrêter pas de mourir", como dice Carmen, en Le Balcon (59) o en "mourir toujours plus", como recuerdan Brahim y Kadidja, en Les Paravents (60).

Cuando J.-P. Sartre dice que la muerte no cuenta para Genet como algo todavía futuro para él, sino que constituye un "événement passé" y que todos los protagonistas de sus obras "sont morts au moins une fois dans leur vie" (61), Sartre habla de la muerte en los "espejos" de Genet. En efecto, entre la pareja Saïd-Leïla -Leïla, como se ha visto, no es más que la sombra de Saïd y su desgracia(62)- y los demás personajes de la obra existe una oposición manifiesta y en progresión ascendente; no precisamente porque Saïd y Leïla sean ladrones y traidores a su pueblo ni porque él sea pobre y ella la más fea de las hijas árabes, sino todo lo contrario: si ellos aparecen con estos defectos -los defectos de su pueblo- es precisamente para que su pueblo pueda ser redimido de ellos; los árabes odian en la pareja lo que el pueblo teme para sí mismo, lo que el pueblo no querría nunca ser. Todos los personajes de la obra pasan por la muerte, pero hay en ellos dos clases de muerte distintas, frente a frente. La muerte de los otros personajes (todos menos Saïd y Leïla) es sólo una imagen de la Muerte. Los que han pasado por ella han quedado estilizados, purificados, se han convertido en otras tantas "images figées" de sí mismos; árabes y europeos han adoptado las mismas formas, las mismas apariencias. Pervive entre ellos, sin embargo, una diferencia importante que ratifica nuestra interpretación: los árabes, después de muertos, siguen temblando mientras que los europeos, no. La muerte de Saïd y Leïla, en cambio, es la muerte real, la de la otra orilla, la que conduce "au pays du monstre", como dice Saïd, al país de la Nada, del que no se puede regresar. Este es el país y la orilla a los que el resto de personajes no quieren llegar, como recuerda Leïla:

"LEILA:(..) Je sais où nous allons, Saïd, et pourquoi nous y allons. Ce n'est pas pour aller quelque part, mais afin que ceux qui nous y envoient restent tranquilles sur un rivage tranquille" (63).

Efectivamente, como decía la vieja Ommou, los árabes tenían "necesidad de un Caïd", "besoin d'un emblème qui remonte d'entre les morts, qui nie la vie". Saïd es "la verdad" del pueblo árabe, una verdad que, como dice Ommou, no tiene más vida que la de su canto (64). Saïd es la imagen de la muerte de su pueblo y el pueblo no quiere morir. Por esto lo detestan, lo condenan y lo mandan "a la otra orilla", para que él muera y su pueblo, no. Una vez más habrá sido necesario que un hombre muera, para salvar al pueblo. Saïd habrá sido el redentor del pueblo árabe: su "tesoro" y su "emblema". El que ha muerto de verdad ha evitado a los demás "muertos" el pasar por la verdadera Muerte. El "vértigo" que se apodera de éstos, ocasionado por la "náusea" sartriana de su existencia, al comprobar que la certeza de que van a morir es absoluta, les hace aparecer ante sí mismos como si ya estuviesen muertos y se manifiestan ante nuestros ojos tal como se ven ante los suyos. La muerte de éstos es la muerte futura, condicionada, sin embargo, por la muerte pretérita, como "événement passé". Lo que ven estos personajes, a diferencia de Saïd y Leïla, es su muerte en el espejo.

Esta es la diferencia entre la muerte de la pareja y la muerte del resto de personajes. Esta es la cara, el anverso de la obra genetiana, pero -y aquí está el aspecto trágico- el reverso es que Saïd no es más que una "canción". Los muertos no esperan la llegada de la pareja al final de la obra, porque la pareja no puede ya regresar a ese mundo de los otros "muertos". Todos los muertos marcharán con sus biombos a cuestras y La Madre, desengañada por Kadidja, seguirá detrás de ellos con su sillón. El destino del pueblo árabe resulta trágico, porque si no existe un Saïd para él, no tiene redención posible y si Saïd existe, como dice su misma Madre, al final de la obra, Saïd no es más que una "canción":

"LA MERE: Saïd!... Il n'y a plus qu'à l'attendre...

KADIDJA (riant): Pas la peine. Pas plus que Leïla, il ne reviendra.

LA MERE: Alors, où il est? Dans une chanson?" (65).

En este momento tiene lugar lo que B. Dort califica de "negación del teatro" en Genet. Después de la ceremonia de la exaltación, el autor nos muestra la otra cara de la imagen: la misma cara de la imagen del final de todas sus obras: la cara de la destrucción y de la muerte:

"D'abord Genet consent au théâtre (...) La scène devient le lieu d'une cérémonie où le jeu social se trouve exalté dans ses plus fragiles apparences (...) Mais ce jeu ne secrète pas sa propre vérité. Poussé jusqu'à son terme, jusqu'à l'absurde, il se détruit lui-même et nous découvre son néant. Les Images montrent leur envers - noir comme la destruction et la mort (...) On pense ici au potlatch de certaines peuplades primitives qui étaient à la fois ofrande, célébration et destruction (...) Partie de la fascination du théâtre, sa dramaturgie est finalement négation du théâtre" (66).

La resultante del enfrentamiento entre la exaltación o la afirmación genética de la escena seguida de su "negación del teatro" corresponde a la sensación de vacío que experimentan sus personajes colocados por el autor entre el ser y el no-ser. La sensación es siempre la del vacío, la experiencia del hundimiento en el mundo de la Nada.

Béranger ante El Asesino percibe la evidencia de la Muerte y experimenta, al mismo tiempo, un sentimiento de impotencia. Es la misma sensación de impotencia que se refleja en la pregunta nietzscheana de la protagonista de Oh les beaux jours,

"que peut-on faire?" (67)

pregunta que, en esta obra va acompañada explícitamente de la respuesta correspondiente:

"on ne peut rien faire" (68).

Es el "¿Qué puede hacer el hombre?", que a pesar de la implicación de la pregunta en la filosofía de Nietzsche, es una pregunta que, según Jan Kott, "se hace por primera vez en Macbeth" (69). Es también aquel "que peut-on faire... que peut-on faire..." que exclama Béranger, al final de Tueur sans pitié, y que coincide o enlaza con el "Finí, c'est finí, ça va finir, ça va peut-être finir", con que Clov abre el telón de Fin de partie. (70). Decimos que "coincide o enlaza", porque la sensación de ambos personajes es ciertamente la misma; si el personaje beckettiano experimenta la sensación del final en el mismo instante del comienzo es porque en Beckett, "la fin est dans le commencement" (71).

Este es, sin duda, uno de los "préstamos" que el teatro nuevo ha recibido del existencialismo: éste es, en efecto, el resultado de la "aventura" sartriana, contemplada desde el momento presente: "la fin ne fait plus qu'un avec le commencement", nos dice J.P. Sartre en La Nausée (72). No existe diferencia de significado entre la afirmación beckettiana "la fin est dans le commencement" y el principio de Sartre "la fin ne fait plus qu'un avec le commencement", como tampoco hay diferencia entre el repetido "quelque chose suit son cours", de Clov (73) y el "quelque chose commence", "quelque chose commence pour finir" de A. Roquentin (74).

Ionesco ha querido darnos también su versión de este concepto existencialista. Para él, "el final es como el principio":

" (...) una bola dispuesta a disolverse: o un nacimiento. ¿Es la manifestación que la nada vuelve a integrar, o es el germen, el nacimiento? El final es como el principio" ((75).

La repetición del "quelque chose suit son cours" de Clov y la de "quelque chose commence pour finir" de A. Roquentin, la trans-

forma el rey Bérengrer en otra afirmación, si cabe, más lograda todavía:

"LE ROI: (...) Ce qui doit finir est déjà fini" (76).

La sensación de vivir va unida de manera inseparable a la sensación de morir. El hombre del teatro nuevo es el "Hombre-Nada" beckettiano, "un frangmento de vida circulando por la muerte, un pequeño algo circulando por la nada", como dice Coe (77). Todos los personajes beckettianos se encuentran envueltos en problemáticas relaciones de nacimiento y de muerte, de principio y de fin, como se desprende del mismo título de las obras -La Fin, Fin de partie, La dernière bande, Comment c'est (= commencer)- y de la estructura de las obras, en forma de pez mordiéndose la cola, como en Molloy, Fin de partie, etc. Los personajes beckettianos no saben con certeza si viven todavía o si, por el contrario, están ya muertos; incluso, a veces, piensan que vivir y morir es verdad al mismo tiempo(78).

Los contactos y las conversaciones entre los vivos y los muertos, en el mundo beckettiano de Cendres, podrían igualmente formar parte de las idas y venidas del mundo de los muertos de Les Paravents o de uno de los sueños que Ionesco nos describe en su Diario, en los que se encuentra con su padre u otros personajes que llevaban hasta veinte años muertos. El principio sartriano "la fin ne fait plus qu'un avec le commencement" se ha convertido en el axioma

"la vie et la mort ne font qu'un" (79)

que B. Dort aplica al personaje genetiano y que, dentro del teatro nuevo, se hace extensivo a todos los personajes y a todos los autores.

Adamov nos ha dado también su versión por boca de uno de sus

personajes, en Tous contre tous:

"JEAN.- Ça finit comme ça a commencé, c'est normal"  
(80).

Tanto Ionesco como sus personajes no se cansan de repetirnos este principio, a lo largo de las distintas obras:

"C'est ça la vie, on meurt", nos dicen en Le Solitaire  
(81),

"C'est ça la vie: mourir", en Jeux de massacre (82),

"C'est ça la vie: on meurt", en Ce formidable bordel(83).

Esta es la misma obsesión beckettiana que se encierra en la escena de la historia de Bolton y Holloway, mil veces repetida por Henry:

"... c'est ça, ça a toujours été ça, nuit noire, cendres froides, bout de chandelle qui coule sur ta main tremblante..." ((84).

La idea de la brevedad de la vida va unida a la sensación de rapidez con que se presenta la muerte. La misma rapidez del golpe seco de la piedra al chocar con otra. Este ruido seco, duro, que empieza y termina al mismo tiempo es, para el personaje beckettiano, la imagen más perfecta de la vida:

"HENRY (hors de lui).- Des bruits durs, il me faut des bruits durs! Secs! Comme ça (Il ramasse deux cailloux et les cogne l'un contre l'autre) De la pierre! (Choc des deux cailloux.) De la pierre! (Choc. "De la pierre!" et choc de plus en plus fort, coupés net. Un temps. Il jette un caillou. Bruit de sa chute.) C'est ça la vie! (Il jette l'autre caillou. Bruit de sa chute.) Pas cette... succion!" (85).



El "choc" de las piedras en las manos de Henry coincide con el "crac!" que traduce, en el lenguaje de Madame Rooney, la muerte de la gallina atrapada bajo las ruedas del coche de Monsieur Slocum (86).

El Solitario de Ionesco se empeñaba en explicárselo a la camarera del restaurante:

"Nous savons qu'on n'en a que pour un bout de temps, que nous allons tous mourir..." (87).

Cuantos le rodean se encuentran ya, a los ojos de El Solitario, encerrados cada uno en su ataúd, ataúd de cristal, invisible, pero ataúd, después de todo (88). En el ataúd invisible que lleva cada uno consigo, desde el momento en que nació.

Adamov ha querido reflejar en una obra lo que constituyó el verdadero drama de la Commune de Paris: "sa vie brève", vida que se desarrolla, por otra parte, "dans la précipitation, toujours grandissante, des événements". Esto permite al autor situar siempre a los personajes de la obra antes o después de los acontecimientos, pero nunca coincidiendo con ellos. Es precisamente este "resserement du temps" lo que permite a los personajes vivir tres meses envueltos en el clima "d'une vérité née avant terme", como advierte Adamov en el "Préface" de la obra (89).

Antes de abandonar a la pareja de vagabundos, Pozzo intenta explicarlo también a Vladimir. Para Pozzo el tiempo ni siquiera cuenta, ni corre ni existe. Lo que cuenta para él es el hecho de nacer y morir. El nacimiento condiciona la muerte, pero la muerte condiciona, a la vez, el nacimiento: si se nace, se muere, pero si se ha de morir, el nacimiento y la vida toda quedan resumidos en un instante: el instante de fulgor seguido por la noche eterna, un punto en medio de la línea infinita del no-ser o, como dice un personaje de Adamov, una "vida enclavada

entre dos muertes" (90):

"POZZO (soudain furieux).- Vous n'avez pas fini de m'em-  
poisonner avec vos histoires de temps? C'est insensé!  
Quand! Quand! Un jour, ça ne vous suffit pas, un jour  
pareil aux autres (...) un jour nous sommes nés, un  
jour nous mourrons, le même jour, le même instant, ça  
ne vous suffit pas? (...) Elles accouchent à cheval  
sur un tombe, le jour brille un instant, puis, c'est  
la nuit à nouveau" (91).

Vladimir ha aprendido la lección de Pozzo. Se queda dudando si Pozzo será un personaje real o si, por el contrario, se tratará solamente de un producto de su sueño. Incluso duda de si sigue dormido o si está despierto. De lo que no duda en absoluto es de la verdad de la afirmación de Pozzo, afirmación que él reproduce, si cabe, mejor que Pozzo todavía:

"VLADIMIR.- (...) A cheval sur une tombe et une naissance difficile" (92).

La idea de la brevedad de la vida constituye una verdadera obsesión para Beckett, una obsesión de la que aparecen contagiados sus personajes, como le ocurre a Malone. La gran ilusión, el gran sueño y el anhelo de su vida no habían sido otros que nacer, respirar el "gas carbónico" y dar las gracias, para morir a continuación:

"Maître, voilà mon idée à présent, c'est-à-dire vivre le temps de savoir ce que c'est que le gaz carbonique libre, puis remercier. Ça a toujours été mon rêve au fond" (93).

Posteriormente, en octubre de 1969, Beckett tuvo ocasión de reproducir, sobre las tablas del Close Theatre Club de Glasgow, el sueño de Malone, con la representación de Breath. Creemos que esta obra - esta escenificación- encierra la sín-

tesis de todo el pensamiento beckettiano.

En treinta segundos reales para la escena y por medio de sesenta y seis palabras -que contienen todas las instrucciones de la "mise en scène"- se representan los tres Actos de la Tragedia beckettiana: la Luz, el Grito y la Respiración son los tres personajes. Desde el grito del nacimiento hasta el grito de la muerte -en realidad es el mismo grito- transcurren los veinticinco segundos que dura una sola respiración, repartidos de la siguiente manera: diez para la inspiración, cinco de retención y diez para la expiración. Entre las indicaciones del autor, se señala como "importante que los dos gritos sean idénticos" y que hay que "encender y apagar sincronizando estrictamente luz y respiración" (94). En esto consiste toda la obra, pero no hace falta nada más. Durante los treinta segundos que ha durado la representación se ha vivido toda una vida: la vida de Beckett y la de todos sus personajes. Después del último grito, cae el telón. Como en la muerte de la gallina, aplastada bajo el coche de Monsieur Glocum, una vez se hubo montado Madame Rooney:

"MADAME ROONEY: (...) Un cri, un seul, puis...rideau"  
(95).

Los personajes de Ionesco sienten, asimismo, que la vida se les escapa, con la misma rapidez que a los de Beckett. Así se expresaba Le Solitaire:

"On n'a même pas le temps de dire ouf".

El Solitario, aquí, no hacía más que recoger la queja de boca de otro personaje pariente suyo, el rey Bérengrer, que no había tenido tiempo de conocer la vida, "promesa incumplida" para él:

"LE ROI: Pas eu le temps de dire ouf! Je n'ai pas eu le temps de connaître la vie.  
(...)"

MARIE: Ce ne fut qu'une courte promenade dans une allée fleurie, une promesse non tenue, un sourire qui s'est refermé" (96).

Tanto cuenta la obsesión del final, que es como si la vida no existiese. El Solitario estaba convencido de ello:

"Je sais que la vie n'existe pas (...) Nous ne vivons pas" (97).

La vida del Hombre no es tal vida, es más bien una ilusión, un sueño -como el de Vladimir-; la única vida es la del árbol, como dice Vladimir:

"seul l'arbre vit" (98).

Quizá, también por este motivo, dijese un personaje de Adamov:

"les arbres sont une promesse de réurrection" (99).

Es cierto que la risa del incrédulo personaje, al pronunciar estas palabras, nos recuerda la risa de los viejos Rooney al recitar el texto bíblico "L'Eternel soutient tous ceux qui tombent. Et il redresse tous ceux qui sont courbés" (100), pero no es menos cierto que la afirmación le sale de manera instintiva al personaje adamoviano, como fiel reflejo del mesianismo subyacente en el simbolismo del árbol, según G. Durand (101).

La comprobación que hacía Vladimir, en En attendant Godot, es la misma que hace Le Personnage de Ionesco en Ce formidable bordel, momentos antes de acabar la obra. Sin salir todavía de su asombro, ve surgir un gran árbol de repente de entre la luz del fondo. No es un sueño, es una realidad lo que contempla: el árbol siembra la escena de hojas verdes y de

flores que El Personaje recoge, manosea y contempla en sus propias manos; para él, como para Vladimir, "sólo el árbol vive" La vida del Hombre no pasará de ser "une blague", "une bonne blague", "une énorme blague". El único culpable, como decía otro personaje ionesquiano, es El Creador:

"LA CONCIERGE: (...) C'est la faute du créateur (...)  
Le Créateur s'est gouré" (102).

Con la muerte, se ha borrado de la vida hasta el recuerdo. Al dejar de ser verdad que se vive, deja también de ser verdad que se ha vivido; así lo entiende el rey Bérenger:

"LE ROI: (...) Je n'aurai jamais existé" (103).

Esta es, exactamente, la reacción del conferenciante al que fue a escuchar Madame Rooney, el cual después de confesar a su auditorio que la niña objeto de su conferencia había fallecido, a pesar de los cuidados intensivos a que había sido sometida, exclamó, "como si acabara de tener una revelación":

"Elle n'était jamais née réellement" (104).

Cuando Bérenger se da cuenta de que no van a servirle la comida que le apetece -la que había gustado tantas veces-, trata de convencerse a sí mismo de que tal comida ha sido una pura invención de su fantasía. Para él, "haber muerto" es sinónimo de "no haber existido":

"LE ROI: (...) Il est mort le pot-au-feu... disparu de l'univers. Il n'y a jamais eu de pot-au-feu" (105).

Cuando otro rey, Ricardo III, de Shakespeare, tuvo en su lecho a Lady Ana, reclamó el espejo -como antes había recla-

mado Ricardo II- y comprobó que "todo resultó ser una apariencia: la fidelidad, el amor, hasta el odio" (106).

Este es el sentimiento que se apodera muchas veces de Ionesco. Cuando no queda del pasado más que el recuerdo, cuando ya no se tiene lo que se tuvo, la tentación que hace acto de presencia es la de desear no haber tenido nunca lo que se tuvo, precisamente para no echarlo de menos cuando se ha perdido; así lo refiere en su Diario:

"me encuentro en un pasado que ya no se halla más que en el olvido. Es decir: es como si nunca hubiésemos existido. Seríamos como cifras que la esponja hubiese borrado, en el encerado que no conserva ninguna huella de lo que estuvo escrito; nadie ya puede saber si hubo o no hubo algo. Todavía peor: nuestra existencia habrá sido anulada retroactivamente, como si la nada pudiese devorarlo todo haciendo el camino inverso, desde nuestro fin a nuestro comienzo. No habremos existido nunca" (107).

Winnie se muestra totalmente de acuerdo con el pensamiento de Ionesco cuando, todavía en el Acto Primero y hundida hasta la cintura, se muestra orgullosa ante su compañero Willie de la frase que acaba de pronunciar:

"WINNIE.- (..) Et si un jour la terre devait recouvrir mes seins, alors je n'aurai jamais vu mes seins, personne jamais vu mes seins (Un temps) Ça, Willie, j'espère que tu n'as pas raté ça, je serais navrée que tu rates ça, ce n'est pas tous les jours que j'atteins de tels sommets" (108).

Es evidente que para Winnie la expresión "je n'aurai jamais vu", "personne jamais vu", equivale a la expresión ionescuiana del rey Bérenger "il n'y a jamais eu".

Cuando el rey Bérenger se percató de que sus miembros se van enquistando y a medida que se va convenciendo de que su muer-

te se aproxima, no puede menos de renegar de la vida, una vida que desde su perspectiva ha durado tan sólo unos minutos, aunque según las cuentas de la Reina haya vivido doscientos ochenta y tres años:

"LE ROI: (..) Pourquoi suis-je né si ce n'était pas pour toujours? Maudits parents. Quelle drôle d'idée, quelle bonne blague! Je suis venu au monde il y a cinq minutes, je me suis marié il y a trois minutes. MARGUERITE: Cela fait deux cent quatre-vingt-trois ans. LE ROI: Je suis monté sur le trône il y a deux minutes et demie. MARGUERITE: Il y a deux cent soixante-dix-sept ans et trois mois" (109).

La reacción de Bérenger obedece a la misma experiencia que la de otro personaje de Ionesco, Le Personnage de Ce formidable bordel, quien copia la frase del rey, una vez que llega a la misma conclusión que aquél. Sin embargo, a pesar de que la situación del personaje es la misma en ambas obras, la actitud que adopta es distinta: en el caso del rey Bérenger, lo trágico se impone a lo cómico, en cambio, para El Personaje es más bien una actitud cómica la que predomina, aunque, como veremos más adelante, lo cómico muchas veces se hace trágico y viceversa. En el final de ambas obras, ambos personajes se sientan el uno en su trono y el otro en su sillón, los dos a la espera de la muerte. Pero mientras Bérenger se queda cada vez más rígido e inmóvil en su trono hasta desaparecer con él de la escena, El Personaje se empieza a reír, se levanta del sillón, retorciéndose de risa cada vez más, se encara con el Creador, culpándole de la situación en que se encuentra e invitando a los espectadores, de manera provocativa, a reírse con él:

"LE PERSONNAGE: (..) (Il regarde encore une fois vers le haut, toujours en riant, fait un signe du bout de la main et du doigt vers le haut)  
Ah, coquin, va! Coquin! (...)  
Ça alors! J'aurais dû m'en apercevoir depuis longtemps (..) Quelle blague! Quelle énorme blague! Quelle énorme blague! (...) Quelle bonne blague! (...)

(Vers la droite) Ah la la, quelle bonne blague!  
(Vers la gauche, en criant et en riant):  
Quelle bonne blague, quelle énorme blague!  
(Toujours riant, en direction des spectateurs)  
Quelle bonne blague, mes enfants! Quelle blague messieurs  
dames. A-t-on pu imaginer une blague pareille!" (110).

El rey Bérenger y El Personaje adoptan, pues, cada uno una postura distinta -entre las dos actitudes posibles- ante una misma situación: como veremos más adelante, es el punto de vista trágico y el punto de vista cómico, pero por ambos caminos se llega al mismo fatal desenlace. De la misma manera, la sumisión de Bérenger, en Tueur sans gages, ante El Asesino, es completamente distinta de la afirmación heroica de Bérenger, en Rhinocéros, pero la sensación de "fracaso" general es evidente en cada obra.

Lo que Ionesco plantea en el plano individual, en Le roi se meurt, lo plantea en el plano colectivo, en Jeux de massacre. La proliferación de objetos ha sido sustituida por la proliferación de los muertos que ocupan ahora el papel de los champiñones, de las tazas de café, de la sopa, de las sillas, de los muebles o del tráfico de la calle y ciertamente el clima de asfixia que ocasionaba aquel amontonamiento de objetos en torno al personaje no era más agobiante que el que revierte ahora sobre los acorralados personajes y sobre el mismo público, en una macabra y apocalíptica sucesión de escenas de las que nadie puede escapar (111). Si en Macbeth de Shakespeare, como ha dicho Jan Kott, "la sangre inunda el escenario" (112), en Jeux de massacre son los muertos los que abarrotan la escena.

Parece como si en Jeux de massacre, los personajes acudiesen a la escena para morir, de la misma manera que en La Peste salían las ratas de sus escondrijos, para morir ante los horrorizados habitantes de Orán o con la misma intención con que Lady Ana acudía a la cama de Ricardo III para "sumergirse en el elemento destructor", según J. Kott (113). La diferencia entre el teatro de Shakespeare y el teatro nuevo está en que, para



el primero el Gran Mecanismo se pone en marcha en un momento cualquiera de la vida que, a veces, como en el caso de Macbeth, coincide con el momento de la muerte -la muerte del Rey-, mientras que para el teatro nuevo la puesta en marcha del Gran Mecanismo se produce siempre con el nacimiento. Desde ese instante, se pone en funcionamiento una lucha sin tregua entre Eros y Thanatos, con la circunstancia de que la suerte queda siempre echada de antemano en favor del segundo. Es la partida de ajedrez que, según J. Kott, debe jugar el hombre con el cerebro electrónico:

"El hombre debe forzosamente jugar al ajedrez con el cerebro electrónico, no puede levantarse, no puede interrumpir el juego y debe perder. Pierde con justicia, ya que pierde según las reglas del juego, pierde porque cometió un error. Pero le era imposible ganar" (114).

Para J. Kott, el hombre "sí juega así desde su nacimiento hasta su muerte, teniendo siempre que perder, será, a lo sumo, un héroe tragigrotesco. Queda del mundo trágico, la situación de una "culpa sin culpable", de una derrota y de un error forzoso" (115). Habría que ver si el héroe "tragigrotesco" del teatro nuevo, que juega su partida desde su nacimiento hasta su muerte, no es precisamente la "máscara" del héroe trágico del mundo de hoy. A través de la ambigüedad de la máscara cómica, es por donde el espectador puede penetrar en el mundo trágico del personaje. Si consideramos a todos los personajes del teatro nuevo, como B. Dort considera a los de Adamov, encerrados en una situación dada de antemano, en la cual

"ils ne cessent de jouer entre eux cette situation, en épuisant toutes les possibilités mais sans réussir à en sortir, à inventer quelque chose de nouveau, dans un rabâchement qui n'a d'autre issue que la mort" (116),

resulta fácil suponer que la máscara más idónea para los perso-

najes del teatro nuevo sea precisamente una máscara cómica, ya que en su ambigüedad contiene, a la vez que oculta, la verdadera cara de la muerte. Una vez aceptado el juego, no queda más que un paso para llegar a lo trágico; según G. Rosolato,

"sin duda que toda máscara, hasta la máscara cómica que siempre es ambigua, se brinda como una pregunta sobre el lugar de la muerte" (117).

La duda para elegir entre Eros y Thanatos es la que atormenta a los mortales, como dice, en su lenguaje, La Portera de Ionesco:

"LA CONCIERGE (tout en balayant): Vous ne savez pas ce que vous voulez. Vous hésitez entre l'envie de vivre et l'envie de mourir. Eros et Thanatos. Le cul entre deux chaises" (118).

Esta duda y este tormento se producen precisamente a causa de la mutua relación existente entre la Vida y la Muerte. Como dice M. Bonaparte,

"l'un des traits des plus constants d'Eros est de traîner après soi son frère Thanatos" (119).

Según G. Durand, la razón de esta relación, sus orígenes, hay que buscarlos en la arquetipología:

"la vénusté accompagne la déesse chthonienne; autour de la mort et de la chute du destin temporel s'est peu à peu formée une constellation féminine, puis sexuelle et érotique" (120).

Según los resultados del psicoanálisis los que demostrarán que en la correlación entre Eros y Thanatos existe un tercer

factor: Chronos. Pero, lo verdaderamente importante es que Chronos juega siempre en favor de Thanatos. Por supuesto que aquí consideramos a Eros simplemente como "l'amour de vivre", pero entendemos que la correlación sigue siendo válida, gracias a la ambivalencia de Eros y Thanatos, como indica G. Durand:

"l'amour peut, tout en aimant, se charger de haine ou de désir de mort, tandis que réciproquement la mort pourra être aimée en une sorte d'amour fati qui imagine en elle la fin des tribulations temporelles"  
(121)

Dentro del teatro nuevo, la relación triangular entre Eros, Chronos y Thanatos es evidente en el caso de Jacques ou la soumission. El protagonista aparece imperturbable ante toda clase de presiones, para que acepte el credo familiar. Pero claudica de repente y de manera inesperada, cuando la Hermana le da a entender que, en cualquier caso, está sujeto a Chronos:

"JACQUELINE: (...) tu es chronométrable" (122).

¿Por qué esta reacción tan repentina, en Jacques?. Para él, la razón está clara: si está sujeto a Chronos, lo estará también a Thanatos. Por consiguiente, su postura "heroica" ya no tiene ninguna razón de ser. Desde entonces, le dará lo mismo una postura que otra. No obstante, Jacques sufrirá todavía una nueva claudicación. Contra el empeño de ambas familias, Jacques está decidido a no casarse con Roberte II. Esta vez será Eros -ahora bajo la forma de "libido"- quien se encargue de hacerle claudicar, bajo la descripción erótica de Roberte II.

Ahora bien, para Jacques, el triángulo no tiene salida posible: tanto si se entra en él por el lado de Chronos como si lo hace por el lado de Eros, ambos lados confluyen en una base común: Thanatos. Por esta razón, sin duda, Ionesco tuvo necesidad de escribir una segunda parte de Jacques ou la soumission:

segunda parte que, como indica el mismo autor, está constituida por L'Avenir est dans les oeufs. Todos los huevos de las cestas que invaden la escena correrán la misma suerte:

"JACQUES-MERE: Je pense à l'avenir de tous ces enfants!  
ROBERTE-MERE: Que va-t-on faire de la progéniture?  
JACQUES-PERE (...) De la chair à saucisson!  
JACQUES-GRAND-MERE: Et des omelettes! Surtout, beaucoup d'omelettes! (123).

Si nos preguntamos por qué razón, el acusado Johnnie Brown, en La politique des restes, en un mundo al estilo beckettiano en el que ya no quedaban más que "restes", "déchets", o "la fumée, la cendre, les allumettes consumées (...), les noyaux de fruits, les os de poulet, le vin et l'eau qui stagnent au fond de verres", consideraba precisamente al "huevo", como a su peor enemigo, el mismo personaje da la respuesta: "A cause de la coque!" (124). Pero, ¿por qué el cascarón del huevo había de ser peor enemigo de Johnnie que los otros desperdicios?. Dentro del contexto de la obra, la razón parece también clara: en el huevo, para Adamov, como para Beckett y para Ionesco, está "l'avenir", que es lo mismo que decir la nueva vida; pero, al mismo tiempo, cada nueva vida va a suponer un nuevo cascarón y unos nuevos "déchets" que no servirán más que para aumentar el ya enorme montón de "restes" que se levanta por doquier y que tiene aterrizado al pobre Johnnie.

Por otra parte, desde que Jacques se muestra apasionado por los caballos de las narraciones de Roberte II y se deja llevar por el ritmo del galope del caballo del desierto, el destino de Jacques estará tan cerrado como el destino del caballo: toda escapatoria será imposible, como advierte Roberte II:

"ROBERTE II: Oh, il n'échappera pas... n'ayez crainte...  
Il tourne en rond, galope en rond..." (125).

Cuando Henry, en Cendres, se dispone a narrar su "historia"

a su padre "revenu d'entre les morts", aparece andando sobre la grava, cerca del mar, a un ritmo que nos recuerda el trote del caballo de Roberte II:

"HENRY.- Avance (...) Avance! (...) Halte (...) Halte! (...) Sabots! (...) Encore! (...) Le dresser à marquer le pas! Le ferrer avec de l'acier et l'attacher dans la cour qu'il piétine du matin au soir!" (126).

Este ritmo del galope con que empieza la obra, basada toda ella en un diálogo de Henry con sus muertos, será el mismo del final, cuando el protagonista se dispone a hacer su "emploi du temps - à venir";

"HENRY.- (...) Regardons voir (Un temps) Ce soir (Un temps) Rien ce soir (Un temps) Demain.. demain.. Plombier à neuf heures, ensuite... rien (...)" (127).

La compañía de sus familiares, regresados del mundo de los muertos no han conseguido liberarlo de su obsesión.

El protagonista de D'un ouvrage abandonné se ve a sí mismo "enfoncé dans des marais" (128), como aquel caballo de Roberte II, "celui qui s'enlise dans les marais, l'enterre vivant" (129), poco antes de que hiciera su aparición en el horizonte el caballo blanco, con el sol dándole de lleno y que se cruzó por su camino (130). Ya se ha visto la relación entre la visión de ese caballo blanco con la imagen blanca de su madre que se esfumaba tras la ventana, junto con su recuerdo. Pero la relación del caballo con la muerte está latente en la narración, como está presente en toda la mitología desde Las Erinias hasta El Apocalipsis, de la misma manera que aparece el simbolismo sexual del caballo, desde que el pene de Uranos cortado por Chronos procrea los dos caballos hipomorfos, perfilándose detrás del semental infernal, como dice G. Durand, todo un significado "a la vez sexual y terrorífico" (131).

El simbolismo sexual del Tiempo ya lo puso Beckett de manifiesto en uno de sus primeros poemas, el que tituló Whoroscope (Puthoroscopo) -en donde el Tiempo es considerado como "la eterna prostituta"-, con el que ganó, en 1930, el concurso convocado por la "Hours Presse" de París, para la mejor poesía sobre el tema obligado, el Tiempo. En él aparece, por vez primera en Beckett, la figura del "narrador", del "pseudo-yo" (que luego adquirirá gran relieve en Molloy, en Malone meurt y en L'Innomable), figura que en el poema está encarnada por Descartes y con la que Beckett pone en práctica una efficacísima técnica que, según Coe, se deriva con toda probabilidad de Proust:

"Lo que Beckett descubrió esencialmente en Proust, y desarrolló a continuación en su propia obra, es la tentativa de resolver el conflicto entre la toma de conciencia, que es instantánea, y la extensión lineal en el tiempo de esa misma conciencia cuando se la traduce a términos de lenguaje" (132).

No obstante, el recurso de la "memoria involuntaria" proustiana no será solución para Beckett, porque el autor es consciente de que, en último término, no hay otro ser válido distinto de la Nada. Su rebelión arranca del determinismo de la existencia: de estar obligados a finalizar, porque algo **ha comenzado**, y de estar obligados al comienzo, porque algo está en vías de finalizar (133).

Todos los esfuerzos de Beckett consistirán en dirigir la existencia del Ser, a través de su liberación del Tiempo, hacia la Nada: aquel ser cuyo verdadero ser es el no-ser, el "para-sí" sartreano. Lo problemático, para el mismo Beckett, de esta solución se hará evidente, cuando un momento antes de salir del Tiempo, el reloj se detenga y no marque ya las horas, como le ocurre a Pozzo (134) o cuando el reloj haya perdido las agujas, como en el reloj del Prólogo de la primera obra de Adamov (135), o como sucede en casa de los Smith -en la primera obra de Ionesco- cuyo reloj "indique toujours le contraire de l'heure qu'il est" (136).

Ese instante es el tormento de una espera eterna, es el montón de mijo zenoniano que ha entrado en la división infinita de una parte inapreciable pero que condiciona el completar el montón: es Winnie hundida hasta el cuello, pero que no se acaba nunca de hundir, es el viejo Krapp absorto en su magnetófono cuya cinta acabada va girando en silencio, pero cuya última vuelta no acaba de terminar, son Vladimir y Estragón o el mismo Clov, decididos a marcharse de una vez para siempre pero cuyos pies, sin moverse del suelo, esperarán que se acabe todo el Tiempo, antes de ponerse a andar. Es el momento en que la existencia misma del Tiempo cae en el "equivoco" heideggeriano: no se sabe ya si el Tiempo existe, si ha existido solamente o si ha sido todo una ilusión. Eso es lo que ha aprendido Winnie a lo largo de su experiencia:

"WINNIE: (...) Oui, il semble s'être produit quelque chose, quelque chose semble s'être produit, et il ne s'est rien produit du tout" (137).

El estadio del "equivoco" será la última etapa: el instante interminable que sigue a la obsesión de "l'emploi du temps" que atormentaba a Henry, en Cendres. Como éste, El Personaje de La Vase trata de instalarse para siempre en un instante sin fin:

"LE PERSONNAGE: (...) Une cigarette! Non que vais-je faire quand j'aurai fumé toute la cigarette. Une autre... et puis...  
(De dos) Chaque minute attend la minute suivante, elle vient pour attendre une autre minute... et c'est ça le temps, tout le temps" (138).

A continuación, El Personaje examina el "plan de acción" que se había propuesto y comenta consigo mismo:

"Il ne faut plus détester l'instant. Il faut aimer l'instant. Se sentir à l'aise. Dans l'instant il faut être chez soi" (139).

Como otros personajes beckettianos, El Personaje de La Vase será también, al final, víctima de ese "equivoco":

"Peut-être ai-je seulement rêvé tout cela. Peut-être suis-je là depuis toujours. Ou bien, ce monde je ne l'ai jamais vécu.  
(Le personnage étendu)  
Ce ne sont peut-être que des choses que l'on m'a racontées. Peut-être ai-je pris à mon compte les souvenirs d'un autre. Je revis peut-être les souvenirs d'un autre (...). Etait-ce un souvenir? Le souvenir d'un souvenir?"  
(140).

Este momento del "equivoco" es el final del determinismo; el final del sistema en el que el comienzo conduce al final y el final lleva a un nuevo comienzo. Pero el final de este sistema lleva consigo el entrar en el mundo de la "libertad total" -"cette region de l'exacte liberté", como decía El Juez de Genet, en Le Balcon, una vez ingresado en el mundo de los muertos (141)-, la cual solamente es posible en un mundo "sin fin", que es lo mismo que decir en un mundo "sin tiempo", es decir, "sin movimiento". Este es el final de la obra de Beckett, cuando no queda más que el Vacío, la Nada, cuando la pregunta no recibe como respuesta ni siquiera el eco de la propia pregunta:

"Todo lo que ha sido está borrado, y la propia novela se convierte en ese Vacío, ese silencio, ese cero absoluto a que siempre tiende el pensamiento beckettiano" (142).

El impresionante final de L'Innomable da testimonio de ese "equivoco", cuando no queda más que un mar de fondo, "le noyau de murmures", como dice el propio autor:

"ça doit être ça, c'est trop tard, c'est peut-être trop tard, c'est peut-être déjà fait, comment le savoir, je ne le saurai jamais, dans le silence on ne sait pas (...) j'ai dû avoir l'autre, celui qui dure, mais il n'a pas duré, je ne comprends pas, c'est-à-dire que si, il dure toujours, j'y suis toujours, je m'y suis laissé,

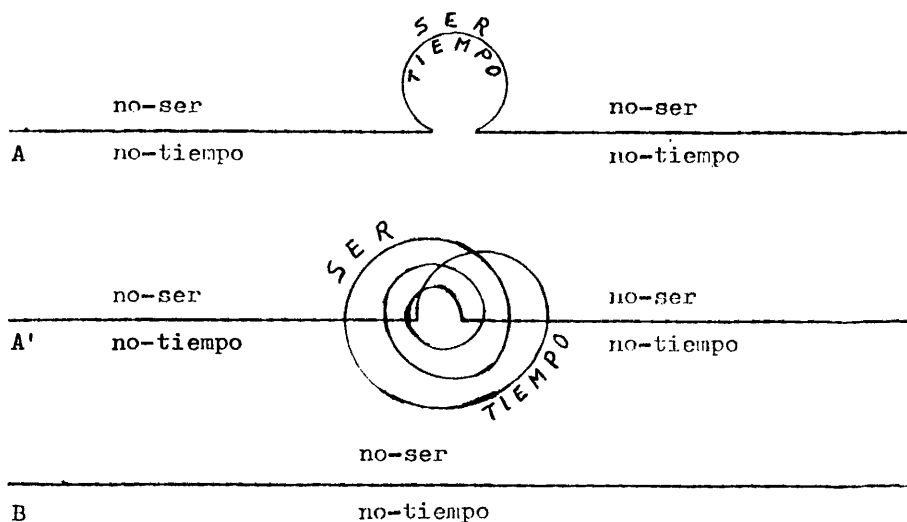


je m'y attends, non, on n'y attend pas, on n'y écoute pas, je ne sais pas, c'est un rêve, c'est peut-être un rêve, ça m'étonnerait (...)" (143).

Sin embargo, una cosa parece fuera de toda duda: más allá del momento del "equivoco", detrás de la puerta en cuyo umbral aparece el personaje al final de su "historia", como parte integrante de aquellos murmullos y de aquel silencio, permanece la voluntad de continuar. Es así como acaba la historia de L'Innomable:

"si elle s'ouvre, ça va être moi, ça va être le silence, là où je suis, je ne suis pas, je ne le aurai jamais, dans le silence on ne sait pas, il faut continuer, je vais continuer" (144).

El círculo temporal de Beckett (Figura A) -círculo que para el Innombrable es más bien una espiral (Figura A')- se ha estirado hasta formar una línea recta "sin principio" y "sin fin" (Figura B). La experiencia circular que ha supuesto la existencia se ha desvanecido: al regresar al punto de partida, el comienzo de ahora enlaza con el final de antes: ya no existirá, en lo sucesivo, ni principio ni fin:



Han quedado eliminados el pasado y el futuro: no existe el "sido" ni el "será"; sólo es lo que "es". No existe en ese instante situado fuera del Tiempo (y, por tanto, no coincidente con "l'instant fatal" de Sartre)

"l'enveloppement réciproque et contradictoire de l'avant par l'après" (145);

no existe ni el "avant Pim" ni el "après Pim". En el decurso del tiempo, ha sido el tiempo el que ha sido eliminado. Por esta razón, la obra de Beckett que empezaba con "comment c'était" (pasado) termina con "comment c'est" (=commencer) (presente). En este momento, Beckett se identifica con Genet: éste disfraza al ser con los ropajes del no-ser y, para Beckett, la existencia no ha sido más que un disfraz (una máscara) de ser del no-ser. Pero el resultado final es en ambos autores el mismo: la caída del ser en el no-ser.

Para Ionesco, el largo presente de la Chapelle Anthénaisienne desapareció cuando a los quince o dieciséis años hizo su entrada en el Tiempo, según nos confiesa en su Diario -circunstancia que repite casi con las mismas palabras, años más tarde, a C. Bonnefoy-:

"Cuando vivía en la Chapelle Anthénaisienne me encontraba fuera del tiempo (...) La espera me hizo sentir el tiempo (...) A los quince años, a los dieciséis (...) yo estaba en el tiempo, en la fuga y en lo finito. El presente había desaparecido; ya no hubo para mí más que un pasado y un mañana, un mañana sentido como un pasado" (146).

El presente ionescuiano de la Chapelle Anthénaisienne coincide con el tiempo de la línea recta (Figura B) de Beckett, es decir, con el tiempo del no-ser. En otras palabras, aquel presente de Ionesco coincide con el estado beckettiano anterior al nacimiento (no está de más recordar aquí que Ionesco ha titulado la

segunda parte de su Diario como Présent Passé, Passé Présent). Es lógico que así sea, ya que si, en Beckett, la entrada en el tiempo se produce con el nacimiento, para Ionesco, ésta no ha tenido lugar hasta los quince años. El pasado, precipitado sobre el futuro, es lo que ha reemplazado al presente, al igual que la velocidad -no olvidemos que, para Ionesco, "la velocidad es el infierno" (147)- ha sustituido a la paz y a la inmovilidad de la Chapelle Athenaise:

"Desde la edad de quince años (...), es decir, también a partir del momento en que ya no existió presente, sino pasado precipitado en el futuro, es decir, en el abismo, a partir del momento en que el presente fue muerto y fue sustituido por el tiempo (...) he querido vivir (...) Descubrir el tiempo, por supuesto, es sentir que todo pasa. Es creer que va a llegar mañana (...) es esperar (...) (antes) yo permanecía inmóvil en el centro de todo (...) Correr tras el presente, eso es existir en el tiempo (148).

Esta es también la conclusión a la que llegan algunos personajes ionesquianos: cuanto más profundiza Choubert en su subconsciente tanto más penetra en el vacío de la Nada y tanto más lejos está de encontrar a Mallod (la relación Choubert-Mallod coincide plenamente con la relación L'Innomable-Mahood), de la misma manera que los Viejos de Les Chaises se están moviendo, como dice el mismo Ionesco, en el "vacío metafísico", dentro de una obra que gira toda ella sobre "el tema de la nada" (149).

Algunos críticos han creído que Ionesco, con la creación de Choubert, ha parodiado la psicología de Sartre y el psicoanálisis de Freud (150). Sin afirmar ni negar estas interpretaciones, lo cierto es que tanto Ionesco como Genet y Beckett ilustran plásticamente en la escena la afirmación de Sartre de que el Hombre es un "vacío de ser", "el ser a través del cual la nada penetra en el mundo" (151).

El ser se halla, como dice Ionesco, "ante la Nada absoluta...

frente al silencio"; ha llegado "al punto cero o absoluto" (152) o, como dice Coe, a propósito de las obras de Beckett, se trata de "ese Vacío, ese silencio, ese cero absoluto a que siempre tiende el pensamiento beckettiano" (153). Para A. Simon, en su comentario a Oh les beaux jours, escrito en 1963 -el año en que se estrena en París la versión francesa de la obra- y que titula "Le degré zéro du tragique", lo único que en la obra tiene identidad no son ni los personajes ni el lugar, sino sólo el tiempo. Lo único que cambia en Beckett, de una obra a la siguiente, es la marcha de un proceso irreversible, cuyo último estadio será necesariamente "le non-sens absolu, le néant". Porque consideramos el comentario de A. Simon como uno de los más acertados y penetrantes sobre la obra de Beckett, nos permitimos reproducir el siguiente párrafo, en el que su autor habla de los rasgos característicos de los personajes beckettianos que guardan tanto parecido, según el mismo A. Simon, con los personajes de Ionesco:

"..Leur matrice originelle n'est ni la nature, ni la surnature, mais la mémoire mythique. Larvaires et clownesques, ils sont là. Une humanité retombée en enfance, retournée aux terreurs primordiales, n'ayant gardé de son passage dans la conscience adulte que l'ironie et le sarcasme. Ces pithécanthropes de la pensée, derniers survivants ou plutôt derniers mourants d'un cataclysme lent, vivent la mort de la terre comme les dieux de la téogonie ont vécu sa naissance. Et ils sont aussi monstrueusement comiques que ceux-ci. La terre retourne au cosmos, qui retourne au chaos. Et la figure dernière de l'homme est la cosmopithèque" (154).

Esta "mémoire mythique" que constituye la "matrice originelle" para los personajes beckettianos es la misma que anida en los personajes de Ionesco. En unas notas escritas para Le roi se meurt, notas que finalmente no se insertarían en la obra, pero que se recogen en su Diario, los personajes se dirigen al rey recordándole su estado anterior al nacimiento, cuando estaba hundido en el cosmos, en la noche de los tiempos y le instaban para que, a través de la muerte, regresase de

nuevo a él:

"Le preguntan: "Tú no has vivido siempre, ¿qué eras antes?, ¿dónde estabas antes? ¿Estabas en el infinito de los tiempos? El Universo se las arreglaba muy bien sin ti". Juliette dice: "Te las arreglabas muy bien sin vivir, te las arreglabas mejor". Le dicen: "¿Te acuerdas de lo oscuro, del abismo, de lo oscuro, de la nada, de lo insondable? ¿Te acuerdas?. Vuelve atrás, vuelve a ser un niño, para morir" (155).

En el fondo, quien experimentaba realmente los deseos de "retorno", huyendo de la "barahúnda y el furor de las grandes ciudades" del mundo moderno, era el propio autor de Le roi se meurt. Lo confiesa, más adelante, en su mismo Diario:

"Huyo para volver a encontrar la tierra natal, congenital de los olivos" (156).

Ionesco experimentaba, en esos momentos, aquella "separación desconsolada de la madre (...) Separación desconsolada de la tierra. Separación desconsolada de la muerte", de que hemos hablado anteriormente (157).

A través de la paz de la Chapelle Anthenaise, época en la que, para Ionesco, se da "le mariage parfait du ciel et de la terre" (158), la vida de Ionesco se entronca con el estado anterior al Génesis reproducido por Saint Tobi (159).

El proceso anterior a la vida (Caos - Cosmos - Tierra - Nacimiento) es reproducido en Ionesco, como en Beckett, en sentido inverso (Muerte - Tierra - Cosmos - Caos):

".. nuestra existencia habrá sido anulada retroactivamente, como si la nada pudiese devorarlo todo haciendo el camino inverso, desde nuestro fin a nuestro comienzo. No habremos existido nunca" (160).

Este es el mismo convencimiento que manifiesta el personaje beckettiano, en D'un ouvrage abandonné:

"Oh je sais que moi aussi je vais finir et être comme avant d'être" (161).

Por otra parte, cuando Ionesco, al interpretar sus sueños con la ayuda de Z., se da cuenta de que la vida auténtica no es posible fuera del paraíso -"Es el paraíso lo que yo quiero volver a hallar", nos dice en su Diario (162)-, se halla muy próximo de aquel sentimiento primitivo que invade el teatro de Genet, en el cual, según M. Esslin, "el ser existe sólo como nostalgia de vida" (163). Esta nostalgia de vida es la que nos transmiten los personajes beckettianos y ionescuianos con la tantas veces repetida frase "il n'y a plus de...". En Ionesco, la encontramos en muchas de sus obras y en algunas de Beckett:

"MARGUERITE: Il n'y a plus de temps" (164).

"MARGUERITE: Il n'y a plus de jour, il n'y a plus de nuit" (165).

"NADANE ROONEY: Il n'y a pas de banc (...)  
Il n'y a pas de talus" (166)

"NIEDEEE: (...) Il n'y a plus assez de place" (167).

"CHOUBERT: (...) Il n'y a plus un oiseau. Il n'y a plus de sources... Il n'y a plus de traces...  
Il n'y a plus d'écho..." (168).

"CHOUBERT: Il n'y a plus.. Il n'y a plus.. Il n'y a plus..

MADELINE: Plus de quoi?

CHOUBERT: Plus de ville, plus de bois, plus de vallée,  
plus de mer, plus de ciel..." (169).

"MACBETH:(..) Il n'y a plus assez de terre pour ensevelir les gens (..) Il n'y a plus d'eau" (170).

"PREMIERE FEMME: Il n'y a plus de farine, il n'y a plus un seul morceau de sucre.  
DEUXIEME FEMME: Il ne reste pas un goutte d'huile"(171).

Pero, es en Fin de partie, en donde se utiliza esta frase con más insistencia, paralelamente con la sensación de final progresivo de que se ve embargado Hamm. Aquí es Clov el encargado de "martillear" a Hamm con la frase, así como en Le roi se meurt era Marguerite la que tenía esta misión:

"HAMM.- Va me chercher deux roues de bicyclette.  
CLOV.- Il n'y a plus de roues de bicyclette" (172).

"HAMM.- Donne-lui sa bouillie.  
CLOV.- Il n'y a plus de bouillie" (173).

"HAMM.- La nature nous a oubliés.  
CLOV.- Il n'y a plus de nature" (174).

"NAGG.- Ma dragée.  
HAMM.- Il n'y a plus de dragée" (175).

"HAMM.- Je me ferais un oreiller de sable et la marée viendrait.  
CLOV.- Il n'y a plus de marée" (176).

"HAMM.- C'est parce qu'il n'y a plus de navigateurs  
(..) Tu n'as plus beaucoup de conversation(..)  
(177).

"HAMM.- Donne-moi un plaid, je gèle.  
CLOV.- Il n'y a plus de plaids" (178).

"HAMM.- Ce n'est pas l'heure de mon calmant? (...)  
CLOV.- Il n'y a plus de calmant" (179).

"HAMM.- Mets-moi dans mon cercueil.  
CLOV.- Il n'y a plus de cercueils" (180).

Estas nueve referencias, que forman parte de una misma obra y que están diseminadas a lo largo de la misma, bastarían por sí solas, para reproducir en escena una nueva obra de Beckett. Por otra parte, la sensación que experimentamos, una vez se ha levantado el telón, las primeras palabras de Clov -"Fini, c'est fini, ça va finir"- es la misma que nos invade desde los primeros momentos de Le roi se meurt, continuando el mismo ambiente a lo largo de la obra:

"JULIETTE: (...) Elle (la vache) n'a presque plus de lait"  
(181)

"MARGUERITE: On ne peut plus rien améliorer,  
on ne peut plus guérir personne" (182).

"MARGUERITE: (...) il ne peut plus bouger" (183).

"MEDICIN: Il ne peut plus remuer (...) il ne peut plus  
parler (...) Il ne vous écoute plus" (184).

"JULIETTE: (...) il n'y a personne dans le pays" (185).

"JULIETTE: Il n'a plus de force" (186).

Esta es también la sensación que, desde el subconsciente, aflora hasta la mente del autor, durante sus sueños. Todo se acaba, todo termina, excepto una cosa que no tiene fin: la es-



pera que radica en el mismo subconsciente y que por la misma causa le impide creer en el final. Ionesco ha recogido estas impresiones en su Diario:

"Intento fumar. Mis cigarrillos se apagan uno tras otro. Vuelvo atrás, acaso para comprar otros cigarrillos. El empleado ya no está allí, ni su puesto. En su lugar, una pequeña excavación (...) Encuentro en otra esquina del jardín, entre los árboles, un quiosco pequeñísimo. ¿Me servirán de beber? (...) Pero ¿qué clase de bebida y qué clase de comida va a traerme? Intento saberlo, no lo consigo. Entonces espero. Ya lo veré: ¿qué va a traerme? Espero en vano, espero, y el sueño termina en esa espera" (187).

Esta espera no colmada del sueño de Ionesco es la espera sin fin del sueño de Hamm, con su cara cubierta con el pañuelo -de la misma manera que Adamov, en Le Printemps 71, pone fin a la actuación de Henriette, dejándola cubierta con la bandera que le cae encima desde lo alto del armario (188)-, ésta es también la espera del criado Clov en el dintel de la puerta, la de Vladimir y Estragón al final de cada Acto -de cada día-, la de Winnie cuyo descenso se hace cada vez más lento pero sin acabar de hundirse; ésta es también la espera de las historias de los personajes beckettianos, siempre empezadas y nunca terminadas, pero es, a la vez, aquel "sois de nouveau... sois de nouveau" que, a pesar de todo, sigue acechando al viejo Krapp, al final de su grabación (189) y aquel "je vais continuer" con que acaba -o quizá empieza- el narrador beckettiano de L'Innomable, aquel insistente "je recommencerai... tout recommencera dès la naissance, dès le germe. Je recommencerai", con que termina también el personaje ionescuiano de La Vase (190); el mismo "tout commence" y la promesa del nuevo día, con un mundo nuevo con otros soles y en otro cielo, con que acaba Découvertes (191), aquel paraíso que Ionesco, en sus sueños, quería volver a encontrar (192) y que coincidía, después de todo, con aquella promesa de nueva vida con que soñaban también Los Negros, al final de su representación (193).

La espera que anida en el subconsciente es lo que transforma el simultáneo y contradictorio rechazo y deseo de la muerte en un "regressus ad uterum". La muerte, más que muerte, queda transformada en nacimiento. La vida del Hombre queda, pues, aprisionada entre "deux naissances, l'une malheureuse, l'autre nécessaire", como comenta L. Janvier (194) -dos nacimientos que, para Adamov, deberían calificarse más propiamente de "muertes", puesto que esta vida es calificada de "vie entre deux morts" (195).

Por este motivo los personajes de Murphy consideraban nefasto el día del nacimiento, como Celia y como Neary, quien maldice -como hiciera Artaud (196)- el día en que nació y la noche en que fue concebido (197). La misma maldición encontramos, con mayor o menor virulencia, en Watt, en Molloy, en L'Innomable y, en último término, cuando no se manifiesta la maldición explícitamente, se lleva callada por todos los personajes de Beckett. La tendencia a la "position foetale" de los personajes beckettianos no es más que la manifestación de un deseo frustrado: el regreso al seno materno. Este deseo frustrado aparece claro en L'Expulsé, título que da a la obra el personaje que ha sido materialmente "expulsado", por la fuerza, del vientre materno, "ventre dans lequel, malgré l'envie qu'on en a, il est impossible de rentrer" (198). El esquema de esta obra podría servir de base para la mayoría de las obras de Beckett:

"chassé de quelque part, où il était bien, le personnage cherche à réintégrer ces espaces, puis voyant qu'il est impossible de le faire, il improvise ou construit patiemment l'enveloppe où il sera aussi à l'aise que dans l'oeuf qu'il vient de quitter" (199).

A la vez que maldice a la madre que lo parió, concentra el personaje todos sus esfuerzos para volver a encontrarla, para recuperar el puesto perdido; cuando se convence de que ya no es posible, quizá instintivamente, tiende a construirse su propia matriz y adopta, como definitiva, la posición original,

la "position foetale".

Como vimos en el capítulo sobre "los elementos", aquel largo caminar de los personajes beckettianos era la manifestación evidente de los deseos de retorno y de reintegración en un mundo anterior, del que en otro tiempo habían formado parte y de donde fueron apartados • en contra de su voluntad o, por lo menos, sin su consentimiento.

La obsesión de "L'Expulsé" es la misma de Molloy, la misma del personaje de La Fin y la de tantos otros personajes de Beckett, es decir, la de sentirse de nuevo protegidos, como otra Mildred "avant de mourir"(200), por la matriz materna que un día los protegió; así lo dice el personaje de La Fin:

"J'avais envie d'être à nouveau enfermé dans un endroit clos, vide et chaud" (201).

La obsesión del "retorno" a la madre y al mundo de la infancia, característica de los personajes de Beckett, la encontramos también en personajes de Ionesco, como Choubert (202), y es evidente en Adamov, en el caso de Edgar, quien en su viaje de regreso hacia la casa de la madre, como si de otro personaje beckettiano se tratase, con quien realmente se encuentra es con la Muerte: después de ser introducido por la propia madre en el coche de bebé, como dice el propio Adamov en la "Note Préliminaire" de la obra, "Edgar "de toute éternité" ira gigoter dans une voiture d'enfant" (203).

Las imágenes del "canot-cercueil" y del "Totтенbaum" que comentamos al hablar de "los elementos" no son más que el reflejo de esos deseos que el paso del tiempo no ha conseguido borrar todavía del subconsciente. De acuerdo con G. Bachelard, ni la muerte constituiría el último viaje, sino el primero, ni el féretro sería la última embarcación, sino la primera (204).

Después del fin del mundo, de la hecatombe apocalíptica prevista por Béranger en la que los desiertos de hielo se entrecerrarán con los desiertos de fuego, su hija Martha no puede creer que aquélla sea el final definitivo. En ella mejor que en nadie se comprueba nuevamente la afirmación de Jung, según la cual, "la Vida no cree en la Muerte": Martha sigue alimentando la esperanza de que los abismos se llenen de nuevo y de que la vida nueva de los jardines empiece otra vez a florecer (205).

En el Epílogo de Saint Europe, Francesca, al evocar también el momento del fin del mundo, confiesa haber experimentado una sensación indescrible de "bienestar", mientras la escena se ve invadida por los disparos de armas de fuego que acaban con los personajes. Pero, simultáneamente y por encima de las detonaciones, destacan los gritos de "Liberté! Liberté!", a los que se unen las exclamaciones "A mort!", todo ello invadido por un ambiente onírico que lleva a los personajes Francesca y Moeller a interpretar los papeles de Isolda y Tristán (206).

De acuerdo con los resultados del psicoanálisis, esta obsesión de los personajes del teatro nuevo por el retorno a la madre sería la fiel traducción de los deseos que han anidado durante siglos en la cuna de tan diversas civilizaciones, todas las cuales experimentaron la necesidad de introducir en sus mitos la creencia en un nuevo nacimiento que empezaría siempre con la muerte, a través de la cual, como dice C.G. Jung,

"le mort est remis à la mère pour être ré-enfanté" (207).

En último término, nos encontramos con el que G. Durand llama "le schème de l'avalage" que ha supuesto para numerosas culturas "l'archetype de la descente et du retour aux sources originelles du bonheur" (208).

A esto obedece también la imagen de la "casa natal" del re-

cuerdo ionesquiano, casa natal que, según G. Bachelard, se levanta siempre sobre la cripta de la "casa onírica" (209). En el viaje sideral de su sueño, encerrado en su "boîte" y "casi en postura de feto", Ionesco es el mismo hombre del discurso de Lucky que, a pesar de todos los descubrimientos y de los adelantos de las ciencias en la era moderna, no cesa "de maigrir (...) de rapetisser (...) de maigrir rétrécir" ((210). De acuerdo con la interpretación de Z. (211), el hombre empequeñecido sería la manifestación de un trauma o, por lo menos, un claro síntoma - "symbole d'un retour ou d'un regret", para G. Durand - del abandono de la madre, la

"Grande lièvre (...) vers laquelle régressent les désirs de l'humanité" (212).

La "Chapelle Athenaise" ionesquiana constituye para todo hombre un paraíso, pero es ya, de hecho, un paraíso perdido de antemano. La sentencia ha sido echada en el preciso momento de la "entrada". Es el "péché d'être né", de Beckett. Con su nacimiento, el Hombre ha penetrado en el "no man's land", como recordaba al Primer Hombre El Empleado de la estación:

"L'EMPLOYÉ: (...) il est interdit de rester ici trop longtemps. Nous sommes dans le no man's land. Il est défendu de rester ici, sous peine de mort" (213).

Es la misma ley que imperaba en el mundo fenecido de Hamm. ¿Para qué matar al recién nacido, como pretendía Clov? O se acercará al exterminador por sus propios pies o morirá de inanición: otra salida no es posible (214). Esta es la ley del "quoi qu'on fasse on est écrasé" que constituyó la norma de las primeras obras de Adamov (215). Para los personajes del teatro nuevo el único recurso que les queda es el recurso de los personajes de Beckett de "contar historias" o el truco de los de Genet de jugar a "hacer teatro" (216). La "tentative de mithridatisation" de Adamov parte, como vimos más arriba, de un

- 569 -

fracaso inicial y el "intento de aprender a morir" de Ionesco no conduce, según su propia experiencia, a ningún resultado positivo: la vida del Hombre sólo es posible en el reino de los muertos, en el mundo de la Nada, en el mundo del No-ser.

.-.

.-.

- (1) G. Rosolato, Ensayos sobre lo simbólico, p. 224.
- (2) J.-M. Domenach, Le retour du tragique, p. 190.
- (3) G. Rosolato, Op. cit., p. 211.
- (4) E. Jacquart, Le théâtre de dérision, p. 86.
- (5) E. Ionesco, Diario II, p. 115.
- (6) R. Barthes, Sur Racine, p. 46.
- (7) E. Ionesco, Diario I, p. 96.
- (8) E. Ionesco, Loc. cit.
- (9) E. Ionesco, Diario I, p. 130.
- (10) Cfr. E. Ionesco, Op. cit.
- (11) Shakespeare, Macbeth, II, 3, citado por J. Kott, en Apuntes sobre Shakespeare, p. 112.
- (12) Cfr. J. Kott, Op. cit., p. 117.
- (13) Cfr. E. Ionesco, Tueur sans gages, en Th. II, p. 149.
- (14) A. Adamov, La Parodie, en Th. I, pp. 17 y 33.
- (15) Cfr. A. Adamov, Off limits.
- (16) Cfr. A. Adamov, Le Ping-Pong, p. 169.
- (17) Cfr. A. Adamov, Le Ping-Pong, pp. 172 y 181.
- (18) E. Ionesco, Diario I, pp. 34-35.
- (19) E. Ionesco, Diario I, p. 97.
- (20) S. Beckett, Fin de partie, p. 91.
- (21) B. Dort, Théâtre réel. Essais de critique, 1967-1970, p. 198.
- (22) E. Ionesco, Diario I, p. 150.
- (23) A. Camus, Caligula, pp. 26-27.
- (24) Cfr. F. Nietzsche, El nacimiento de la tragedia, p. 52.
- (25) E. Ionesco, Diario I, pp. 30-31.
- (26) E. Ionesco, Op. cit., pp. 152-153.
- (27) E. Ionesco, Diario II, p. 115.
- (28) Cfr. J. Genet, Le Balcon, en Oeuv. Comp., IV, p. 126.
- (29) R. Barthes, Sur Racine, p. 38.
- (30) Cfr. A. Adamov, Sainte Europe, en Th. III, p. 269.
- (31) G. Rosolato, Ensayos sobre lo simbólico, p. 217.
- (32) J. Genet, Le Balcon, en Oeuv. Comp., IV, p. 45.
- (33) J. Genet, Op. cit., p. 51.
- (34) J. Genet, Op. cit., pp. 60-61.

- (35) J. Genet, Le Balcon, en Oeuv. Comp., IV, p. 120.
- (36) J. Genet, Op. cit., pp. 120-121.
- (37) G. Durand, Les structures anthropologiques de l'imaginaire, pp. 271-272.
- (38) Cf. J. Genet, Le Balcon, en Oeuv. Comp., IV, pp. 111-113.
- (39) Cfr. J. Genet, Les Paravents, p. 280.
- (40) Cfr. J. Genet, Le Balcon, en Oeuv. Com., pp. 119-120.
- (41) G. Rosolato, Ensayos sobre lo simbólico, p. 218.
- (42) J. Genet, Le Balcon, en Oeuv. Comp., IV, p. 131.
- (43) Cfr. A. Adamov, Le Ping-Pong, en Th. III, p. 181.
- (44) Cfr. A. Adamov, Off limits, p. 173.
- (45) Cfr. A. Adamov, Off limits, p. 71.
- (46) R.N. Coe, Qué ha dicho verdaderamente Beckett, p. 75.
- (47) E. Ionesco, "Conferencia en la inauguración de los Festivales de Salzburgo", La Vanguardia Española, 15 de agosto de 1972. Barcelona.
- (48) Cfr. J. Genet, Les Paravents, pp. 229-234.
- (49) Cfr. J. Genet, Op. cit., pp. 215-216.
- (50) Cfr. J. Genet, Les Bonnes, en Oeuv. Comp., IV, p. 176.
- (51) Cfr. J. Genet, Haute Surveillance, en Oeuv. C., IV, p. 213.
- (52) Cfr. J. Genet, Les Nègres, p. 180.
- (53) J.-M. Domenach, Le retour du tragique, p. 190.
- (54) Cfr. J. Genet, Les Paravents, p. 92.
- (55) J. Genet, "L'Etrange mot d'...", en Oeuv. Com., IV, pp. 9-18.
- (56) Cfr. J. Genet, Les Paravents, p. 93.
- (57) Cfr. J. Genet, "L'Etrange mot d'...", en Op. cit., pp. 17 y 18.
- (58) Cfr. J. Genet, Lettres à Roger Blin, en Oeuv. Comp., IV, p. 225.
- (59) J. Genet, Le Balcon, en Oeuv. C., IV, p. 131.
- (60) J. Genet, Les Paravents, pp. 212 y 228.
- (61) J.-P. Sartre, Saint Genet, comédien et martyr, en Oeuv. Comp. de J. Genet, Vol. I, p. 10.
- (62) Cfr. J. Genet, Les Paravents, p. 166.



- (63) J. Genet, Les Paravents, pp. 166 y 168-169.
- (64) Cfr. J. Genet, Op.cit., p. 280.
- (65) J. Genet, Op. cit., pp. 286-287.
- (66) B. Dort, Théâtre réel. Essais de critique 1967-70, pp. 188-189.
- (67) S. Beckett, Oh les beaux jours, p. 56.
- (68) S. Beckett, Op. cit., p. 52.
- (69) Cfr. J. Kott, Apuntes sobre Shakespeare, p. 113.
- (70) Cfr. E. Ionesco, Tueur sans gages, en Th. II, p. 172 y S. Beckett, Fin de partie, p. 15.
- (71) S. Beckett, Fin de partie, p. 91.
- (72) J.-P. Sartre, La Nausée, p. 59.
- (73) S. Beckett, Fin de partie, pp. 28 y 49.
- (74) J.-P. Sartre, La Nausée, p. 59.
- (75) E. Ionesco, Diario I, p. 215.
- (76) E. Ionesco, Le roi se meurt, en Th. IV, pp. 41 y 43.
- (77) R.M. Coe, Qué ha dicho verdaderamente Beckett, p. 12.
- (78) Cfr. R.M. Coe, Op. cit., pp. 74-77.
- (79) B. Dort, Théâtre réel. Essais de critique, 1967-70, p. 189.
- (80) A. Adamov, Tous contre tous, en Th. I, p. 189.
- (81) E. Ionesco, Le Solitaire, p. 149.
- (82) E. Ionesco, Jeux de massacre, en Th. V, p. 52.
- (83) E. Ionesco, Ce formidable bordel, p. 82.
- (84) S. Beckett, Cendres, en La dernière bande, suivi de ..., p. 70.
- (85) S. Beckett, Op. cit., pp. 59-60.
- (86) S. Beckett, Tous ceux qui tombent, p. 25.
- (87) E. Ionesco, Le Solitaire, p. 115.
- (88) E. Ionesco, Op. cit., pp. 115-116.
- (89) Cfr. A. Adamov, "Préface" a Le Printemps 71, en Th. IV, pp. 87-88.
- (90) Cfr. A. Adamov, Si l'été revenait, p. 66.
- (91) S. Beckett, En attendant Godot, p. 154.
- (92) S. Beckett, Op. cit., p. 156.
- (93) S. Beckett, Halone meurt, p. 83.
- (94) Cfr. S. Beckett, Breath and ather shorts, London, Faber and Faber, 1971.

- (95) S. Beckett, Tous ceux qui tombent, p. 25.
- (96) E. Ionesco, Le roi se meurt, en Th. IV, p. 37.
- (97) E. Ionesco, Le Solitaire, p. 120.
- (98) Cfr. S. Beckett, En attendant Godot, p. 161.
- (99) Cfr. A. Adamov, La Parodie, en Th. I, p. 12.
- (100) S. Beckett, Tous ceux qui tombent, pp. 73-74.
- (101) Cfr. G. Durand, Les structures anthropologiques de l'imaginaire, pp. 391-397.
- (102) E. Ionesco, Ce formidable bordel, pp. 98-99.
- (103) E. Ionesco, Le roi se meurt, en Th. IV, p. 40.
- (104) S. Beckett, Tous ceux qui tombent, p. 68.
- (105) E. Ionesco, Le roi se meurt, en Th. IV, pp. 51-52.
- (106) Shakespeare, Ricardo III, I, 2 y J. Kott, Apuntes sobre Shakespeare, p. 65.
- (107) E. Ionesco, Diario II, pp. 240-241.
- (108) S. Beckett, Oh les beaux jours, pp. 51-52.
- (109) E. Ionesco, Le roi se meurt, en Th. IV, p. 37.
- (110) E. Ionesco, Ce formidable bordel, pp. 135-136.
- (111) Cfr. Francisco J. Hernández, Ionesco, pp. 90-91.
- (112) J. Kott, Apuntes sobre Shakespeare, p. 107.
- (113) J. Kott, Op. cit., p. 62.
- (114) J. Kott, Op. cit., pp. 163-164.
- (115) Cfr. J. Kott, loc. cit.
- (116) B. Dort, Théâtre réel. Essais de critique 1967-70, p. 196.
- (117) G. Rosolato, Ensayos sobre lo simbólico, p. 219.
- (118) E. Ionesco, Ce formidable bordel, p. 96.
- (119) H. Bonaparte, Eros, Chronos et Thanatos, p. 120.
- (120) G. Durand, Les structures anthropologiques de l'imaginaire, p. 222.
- (121) G. Durand, Op. cit., loc. cit.
- (122) E. Ionesco, Jacques ou la soumission, en Th. I, p. 103.
- (123) E. Ionesco, L'Avenir est dans les oeufs, en Th. II, pp. 226 y 228.
- (124) A. Adamov, La politique des restes, en Th. III, p. 156.
- (125) E. Ionesco, Jacques ou la soumission, en Th. I, p. 124.
- (126) S. Beckett, Cendres, en La dernière bande suivi de..., 37-39.

- (127) S. Beckett, Cendres, en La dernière bande suivi de..., pp. 71-72.
- (128) S. Beckett, D'un ouvrage abandonné, en Têtes mortes, p. 10.
- (129) E. Ionesco, Jacques ou la soumission, en Th. I, p. 122.
- (130) Cfr. S. Beckett, D'un ouvrage abandonné, en Têtes mortes, p. 13.
- (131) Cfr. G. Durand, Les structures anthropologiques de l'imaginaire, p. 79.
- (132) R.N. Coe, Qué ha dicho verdaderamente Beckett, p. 24.
- (133) Cfr. R.N. Coe, Op. cit., pp. 21-26.
- (134) Cfr. S. Beckett, En attendant Godot.
- (135) Cfr. A. Adamov, La Parodie, en Th. I, p. 11.
- (136) Cfr. E. Ionesco, La Cantatrice Chauve, en Th. I, p. 47.
- (137) S. Beckett, Oh les beaux jours, p. 52.
- (138) E. Ionesco, La Vase, p. 234.
- (139) E. Ionesco, Op. cit., p. 235.
- (140) E. Ionesco, Op. cit., pp. 248-249 y 253.
- (141) Cfr. J. Genet, Le Balcon, en Oeuv. Comp., IV, p. 51.
- (142) R.N. Coe, Qué ha dicho verdaderamente Beckett, p. 109.
- (143) S. Beckett, L'Innomable, pp. 260-261.
- (144) S. Beckett, Op. cit., p. 262.
- (145) J.-P. Sartre, Saint Genet, comédien et martyr, p. 9.
- (146) E. Ionesco, Diario I, pp. 15-17.
- (147) E. Ionesco, Diario I, p. 17.
- (148) E. Ionesco, Op. cit., pp. 34-36.
- (149) Cfr. E. Ionesco, Notas y Contranotas, p. 118.
- (150) Cfr. N. Esslin, El teatro del absurdo, p. 122.
- (151) J.-P. Sartre, L'Être et le Néant, p. 60.
- (152) E. Ionesco, Diario I, p. 44.
- (153) R.N. Coe, Qué ha dicho verdaderamente Beckett, p. 109.
- (154) A. Simon, "Le degré zéro du tragique", en Esprit, décembre 1963, pp. 906-907.
- (155) E. Ionesco, Diario I, pp. 77-78.
- (156) E. Ionesco, Op. cit., p. 145.
- (157) E. Ionesco, Op. cit., p. 99.

- (158) C. Bonnefoy, Entretiens avec Eugène Ionesco, p. 14.
- (159) Saint Tobi, Eugène Ionesco ou A la recherche du paradis perdu, pp. 55-86.
- (160) E. Ionesco, Diario II, p. 141.
- (161) S. Beckett, Têtes mortes, p. 21.
- (162) Cfr. E. Ionesco, Diario I, p. 126.
- (163) M. Esslin, El teatro del absurdo, p. 176.
- (164) E. Ionesco, Le roi se meurt, en Th. IV, p. 30.
- (165) E. Ionesco, Op. cit., p. 72.
- (166) S. Beckett, Tous ceux qui tombent, p. 60.
- (167) E. Ionesco, Amédée ou comment s'en débarrasser, en Th. I, p. 262.
- (168) E. Ionesco, Victimes du devoir, en Th. I, p. 214.
- (169) E. Ionesco, Op. cit., p. 216.
- (170) E. Ionesco, Macbett, en Th. V, p. 127.
- (171) E. Ionesco, Jeux de massacre, en Th. V, p. 100.
- (172) S. Beckett, Fin de partie, p. 22.
- (173) S. Beckett, Op. cit., p. 25.
- (174) S. Beckett, Op. cit., p. 25.
- (175) S. Beckett, Op. cit., p. 76.
- (176) S. Beckett, Op. cit., p. 83.
- (177) S. Beckett, Op. cit., p. 88.
- (178) S. Beckett, Op. cit., p. 89.
- (179) S. Beckett, Op. cit., pp. 93-94.
- (180) S. Beckett, Op. cit., p. 102.
- (181) E. Ionesco, Le roi se meurt, en Th. IV, p. 11.
- (182) E. Ionesco, Op. cit., p. 22.
- (183) E. Ionesco, Op. cit., p. 24.
- (184) E. Ionesco, Op. cit., p. 24.
- (185) E. Ionesco, Op. cit., p. 34.
- (186) E. Ionesco, Op. cit., p. 64.
- (187) E. Ionesco, Diario I, pp. 101-102.
- (188) Cfr. A. Adamov, Le Printemps 71, p. 275.
- (189) Cfr. S. Beckett, La dernière bande, pp. 30-31.
- (190) Cfr. E. Ionesco, La Vase, p. 258.
- (191) Cfr. E. Ionesco, Découvertes, p. 126.

- (192) Cfr. E. Ionesco, Diario I, p. 126.
- (193) Cfr. J. Genet, Les Nègres, p. 180.
- (194) L. Janvier, Pour Samuel Beckett, p. 82.
- (195) A. Adamov, Si l'été revenait, p. 66.
- (196) Cfr. A. Artaud, Lettres de Rodez, p. 22, Ed. G.L.M.
- (197) Cfr. S. Beckett, Murphy, pp. 26 y 38.
- (198) L. Janvier, Pour Samuel Beckett, p. 83.
- (199) L. Janvier, Op. cit., loc. cit.
- (200) Cfr. S. Beckett, Oh les beaux jours, p. 75.
- (201) S. Beckett, La Fin, p. 86.
- (202) Cfr. E. Ionesco, Victimes du devoir, en Th. I.
- (203) Cfr. A. Adamov, "Note Préliminaire" a Th. II, pp. 14-15.
- (204) Cfr. G. Bachelard, L'eau et les rêves, p. 100.
- (205) Cfr. E. Ionesco, Le Piéton de l'air, en Th. III, p. 198.
- (206) Cfr. A. Adamov, Sainte Europe, en Th. III, pp. 286-289.
- (207) Cfr. cita en G. Bachelard, L'eau et les rêves, pp. 99-100.
- (208) G. Durand, Les structures anthropologiques de l'imaginaire, p. 256.
- (209) Cfr. G. Bachelard, La terre et les rêveries du repos, p. 98.
- (210) S. Beckett, En attendant Godot, pp. 71-75.
- (211) Cfr. E. Ionesco, Diario I, pp. 91-94.
- (212) G. Durand, Les structures anthropologiques de l'imaginaire, p. 208.
- (213) E. Ionesco, L'Homme aux valises, p. 34.
- (214) Cfr. S. Beckett, Fin de partie, p. 105.
- (215) Cfr. A. Adamov, "Note Préliminaire" a Th. II, p. 11.
- (216) Cfr. J. Genet, Les Nègres, p. 57.

S E G U N D A      P A R T E:

E S T U D I O      D R A M A T I C O

518

CAPITULO PRIMERO:

TEATRO Y ANTITEATRO

# I.- TEATRO Y ANTITEATRO

Desde que Diderot había formulado las bases más importantes sobre la teoría del drama naturalista, lo cierto es que el nuevo drama, al adquirir un carácter más intelectualizado, se había ido alejando paulatina pero también progresivamente del teatro popular y, por consiguiente, de los grandes grupos sociales(1). El carácter dialéctico adquiría la supremacía sobre el conflicto dramático. Por otra parte, los intentos aparecidos desde finales del s. XIX, de liberar al teatro de los estrechos condicionamientos en que se había encerrado a sí mismo desde el s. XVIII con el levantamiento del "cuarto muro" y todo cuanto ello implicaba, intentos que se manifiestan desde 1.896 -estreno de Ubu Roi- a 1.938 -publicación de Le Théâtre et son double-, especialmente a través de Jarry, Apollinaire, Vitrac y Artaud, no acaban de verse realizados hasta mediados del s. XX (2), con la aparición en escena del que habría de llamarse "Théâtre d'Avant-Garde" primero y "Nouveau Théâtre" después, entre una decena de otras denominaciones (3).

No obstante, coincidiendo con el término de la Primera Guerra Mundial, se despertó "un vasto movimiento de vanguardia universal en todos los órdenes del espíritu y de la actividad humana", como indicaba Ionesco en su "Discurso acerca de la Vanguardia", en los Encuentros de Helsinki sobre el Teatro de Vanguardia, en 1.959(4). Efectivamente, apareció de pronto una "transformación de los hábitos mentales" que prácticamente ejerció su influencia en los campos de todas las Artes y las Ciencias, desde la música y el cine a las matemáticas y desde la filosofía hasta la poesía y la arquitectura. También el teatro recibió ese primer impulso, pero se detuvo, en lo concerniente al teatro, según Ionesco, hacia 1930 o, incluso, a partir de 1.925 (5). La prueba elocuente de esos intentos frustrados en los años veinte nos la han dado después dos supervivientes del surrealismo tan cualificados como el mismo André Breton y Benjamin Péret, cuando con motivo del estreno de La Cantatrice chauve, exclamaron de común acuerdo: "¡Esto es



lo que quisimos hacer hace treinta años!" (6).

De todos modos, durante ese intervalo de treinta años, flotaba en el ambiente la necesidad de encontrar unas vías nuevas para el teatro. Una buena demostración de ello es el descubrimiento realizado por Javier Del Prado sobre una serie de coincidencias -que de otra manera resultarían inexplicables- entre el teatro nuevo y el teatro de Patrice de la Tour du Pin, habiendo sido escrito el de éste último en fecha anterior (7). Cuando Geneviève Serreau dice al respecto

"si los dramaturgos de aquel tiempo coinciden en ciertos puntos esenciales, es porque, en primer lugar, cada uno de por sí, aisladamente, experimentaron esa necesidad" (8)

habrá que interpretar ese "aisladamente", como referente a cada autor respecto de los otros autores del teatro nuevo, pero no entre la necesidad experimentada por el autor y la experimentada en aquellos años. Lo contrario sería excesiva coincidencia. Ahora bien, si esa necesidad no era nueva, podemos preguntarnos, ¿por qué no apareció el teatro nuevo antes de 1.950?. La respuesta nos la da Ionesco, cuando dice que, dogmatismos y guerras aparte, no podían iniciar este cambio brusco quienes habían adquirido un nombre -y, por lo tanto, un compromiso- escribiendo teatro según las normas tradicionales; era lógico que un cambio como el producido viniese de los que "nada teníamos que perder", como dice él.

Estudiamos la producción teatral de estos cuatro autores, de manera conjunta, porque, como se ha visto en la Primera Parte, las afinidades entre ellos de índole temática son bien evidentes, aunque no sea esto lo más decisivo, como trataremos de exponer a propósito de los recursos dramáticos de los mismos. Si la producción teatral del mismo Ionesco -el que aparentemente podría resultar menos "metafísico" de los cuatro-, en lo concerniente a la temática de fondo, no supone una ruptura respecto de los autores

anteriores, puesto que, como dice Francisco J. Hernández,

"su propia obra está informada por algo esencialmente humanístico: el enfrentamiento del hombre con el universo y la reflexión sobre su destino, que constituyen el primer paso de la actividad literaria de escritores "comprometidos" -Sartre en La Nausée, Camus en L'Etranger o que confieren a una obra literaria transcendencia y categoría suficientes para pasar a la posteridad -Kafka en El proceso-. "(9)

habrá que encontrar esa ruptura, lógicamente, en otros aspectos de su obra. Y, efectivamente, esa "ruptura" no sólo existe en el teatro nuevo sino que es precisamente "lo que lo caracteriza" -son palabras del mismo Ionesco-. En el antes citado "Discurso acerca de la Vanguardia", decía Ionesco:

"Prefiero definir la vanguardia en términos de oposición y de ruptura (...) El hombre de vanguardia es como un enemigo en el interior mismo de la ciudadela que se empeña en dislocar, contra la cual se insurrecciona, pues una forma de expresión establecida es también, lo mismo que un régimen, una forma de opresión (...) lo que se denomina teatro de vanguardia o teatro nuevo, y que es como un teatro al margen del teatro oficial o del teatro acogido por lo general favorablemente, es un teatro que, por su expresión, su búsqueda, su dificultad, parece tener una exigencia superior." (10)

Es curioso, comenta Ionesco en el referido Discurso, que autores como Anouilh y Giraudoux, entre otros, que eran calificados como de vanguardia en 1.946, en 1.959 se habían convertido "casi en clásicos". Cuando la "ruptura" o la "protesta" iniciales dejaron de ser tales, por haberse integrado en la tradición teatral -que "es lo que debe ocurrir con toda vanguardia"- la vanguardia ha dejado de existir.

Sin necesidad de que nuestros autores pertenezcan a una misma escuela ni traten de fundar escuela ninguna ni siquiera de que hayan recibido las mismas influencias literarias -mientras

Adamov confiesa la influencia de Tchécov, Strindberg y Flaubert, Beckett, como gran conocedor de las literaturas inglesa, italiana y francesa, admira a autores que van desde Dante hasta su compatriota Joyce, Ionesco, por su parte, arrancando de influencias surrealistas, siente afinidades con Benedetto Croce, Emmanuel Mounier, Albert Camus, entre otros, mientras que Genet, sobre todo a partir de Saint Genet comédien et martyr, no ha podido sustraerse a la influencia de J.-P. Sartre-, es indiscutible que se dan en ellos unas coincidencias que no podemos ignorar. En efecto, aparte de que la condición de "exiliado", que de una u otra manera concurre en los tres primeros, no pueda considerarse totalmente ajena a Genet, al que sus propios conciudadanos, si tenemos en cuenta sus declaraciones, no sólo consideraron desde un principio como un "apartado" sino que lo convirtieron en tal lo cierto es que, como observa E. Jacquart acerca de Adamov, Ionesco y Beckett,

"Tous trois vécurent la même époque, tous trois connurent le même désarroi impuissant devant la guerre et l'après guerre, tous trois affrontèrent le même public et percurent au cours de la même décennie, tous trois s'insurgèrent contre le théâtre traditionnel -fût-il boulevardier, littéraire, réaliste ou résolument philosophique- tous trois manifestèrent une prédilection marquée pour la "métaphysique", tous trois inaugurèrent des techniques nouvelles reflétant des conceptions théâtrales voisines. Et sur tous leurs oeuvres mêmes n'étaient pas totalement dissemblables." (11)

En lo único en que aquí modificamos la constatación de Jacquart es en hacerla extensiva también a Genet, por las afinidades en los cuatro autores que quedan expuestas a lo largo de este trabajo. Podríamos afirmar, con J.-P. Sartre, que lo que une a estos autores es precisamente aquello a lo que se oponen (12). El mismo Ionesco lo había afirmado anteriormente:

"Lo que resalta de las obras nuevas es la comprobación, primer lugar, de que se diferencian claramente de las obras anteriores." (13)

No obstante, nos interesa puntualizar que cuando decimos que, a diferencia del teatro anterior, en las obras del teatro nuevo no pasa nada, no ocurre nada, porque no hay desenlace, nos referimos, evidentemente, a la intriga del teatro tradicional, pero no a la acción, sin la cual difícilmente podría haber teatro(14). Para Ionesco, la estructura de sus obras es una estructura "clásica". Hablando de Rhinocéros, dice que es

"igualmente tradicional y de una concepción igualmente clásica. Respeto las leyes fundamentales del teatro: una idea simple, una progresión simple y un desenlace."  
(15)

Sí hay, por consiguiente, un desenlace, pero diferente del desenlace del teatro tradicional; un desenlace ionescuiano, beckettiano, etc.: el desenlace de la acción -que no de la intriga-, consistente, en Ionesco, en "el punto máximo de la tensión dramática" (16) y que irá seguido de la "chute", como término de la curva ascendente, en Beckett será la eterna llegada al punto de partida, en Adamov coincidirá con la confluencia de las dos opciones y en Genet tendrá lugar cuando la realidad haya sido suplantada por la ficción.

Las obras del teatro nuevo tienen, pues, una verdadera estructura en su composición. Lo que ocurre es que tienen unas características formales distintas de las del teatro anterior. En el teatro nuevo la intriga ha desaparecido, pero esa desaparición redundará en beneficio del ritmo y, en último término, de la misma acción. Ionesco explica esas diferencias de construcción:

"Il y a plusieurs façons de construire des pièces. Il y a des constructions classiques, des constructions romantiques, des constructions baroques, des constructions qui apparemment ne sont pas des constructions, qui sont quand même des constructions." (17)

Así pues, podemos afirmar que, a partir de los años cincuenta, aparece, controvertido e incluso combatido desde su nacimiento, tanto por las mentalidades tradicionales como por los decididos partidarios de un teatro "comprometido" -basta leer los comentarios en Théâtre Populaire, durante la década de los años cincuenta de críticos como R. Barthes, concretamente "A l'avant-garde de quel théâtre", de 1 de mayo de 1956- pero al mismo tiempo seguro de sí mismo, un estilo escénico nuevo, consciente de su resonancia y, sobre todo, de sus posibilidades. Sin duda alguna que contribuyó a este "relanzamiento" cierta complicidad o, por lo menos, un mutuo entendimiento entre autores y directores de escena, a pesar de ciertas manifestaciones, posiblemente más faltas de sinceridad que de afectación, en determinados casos por parte de los primeros.

Indiscutiblemente se produce una ruptura total evidente con las formas de ver el teatro al estilo tradicional que coincide con la aparición de un nuevo sentido trágico: al mismo tiempo que los accesorios desaparecen en favor de un vacío más conforme con el espíritu de la obra -aun cuando los objetos se multipliquen, como en ciertas obras de Ionesco, precisamente lo que con ello se trata de conseguir es la sensación de un vacío más trágico todavía (18)-, los personajes se despojan de sus tradicionales y, a veces, complicados ropajes, de la lógica de su lenguaje, de su carácter elaborado previamente en las probetas de una psicología convencional, para mostrarse como máscaras vivas, hirientes, cuyas muecas, gestos y hasta los mismos rasgos físicos tienen, a veces, por más que queramos disimularlo, no poco de común con los nuestros (19).

La nueva concepción del teatro que poseen los autores del teatro nuevo y que han manifestado -unos más y otros menos- a lo largo de su producción teatral, la recogemos de sus obras teóricas o de prólogos, entrevistas, artículos y de las distintas manifestaciones que hayan hecho acerca del teatro. El que se ha manifestado en este campo con mayor profusión ha sido, sin duda, Ionesco, quien expuso sus ideas desde un comienzo en una serie

de artículos, varios de ellos de carácter polémico, recogidos en su mayoría posteriormente en Notes et Contre-Notes, en 1962, así como en sus Entretiens..., de 1966, concedidos a Claude Bonnefoy, en Journal en Miettes, de 1967, en Présent Passé, Passé Présent, de 1968, -las dos últimas, traducidas al español, bajo el título de Diario y Diario II, respectivamente-, en Découvertes, de 1969, y más recientemente en Antidotes, de 1977, en donde recoge también una serie de artículos y manifestaciones que tuvieron lugar a lo largo de los doce años anteriores. Adamov ha expuesto sus ideas, entremezcladas con una serie de confidencias, en L'Aveu, en 1946, en la "Note Préliminaire" a su Volumen II de Théâtre, así como en la "Introduction" al Volumen III, de 1966, y particularmente en Ici et Maintenant, de 1964, y en L'Homme et l'Enfant, de 1968. Para conocer la ideología de Beckett -más parco en manifestaciones- en materia teatral, hay que recurrir a los estudios que ha dedicado a otros escritores, entre los que se encuentran "Dante...Bruno. Vico...Joyce", de 1929, Proust, de 1931, "Three Dialogues, Transition Forty-Nine", de 1949 -conversación entre Beckett y Georges Duthuit, a propósito de los pintores Tal Coat, André Masson y Bram Van Velde- y Bram Van Velde, de 1958. Genet nos ha dejado sus ideas en pequeños escritos teóricos, como son sus Introducciones al Volumen IV de sus Oeuvres Complètes, de 1968, que llevan por título "L'Etrange mot d'..." y "Ce qui est resté d'un Rembrandt..." , así como sus Lettres à Roger Blin y los escritos "Comment jouer Les Bonnes", "Comment jouer Le Balcon", "Pour jouer Les Nègres" y sus "Quelques indications" que sirven de Introducción a Les Paravents.

La imagen de la condición humana que se habían anticipado en exponernos Sartre y Camus se exhibe ahora de manera bien distinta en el escenario. Es la concepción misma del arte dramático lo que ha cambiado, lo cual implica una oposición consciente, es decir, una voluntad de ruptura, respecto del teatro tradicional y, por lo tanto, de los Giraudoux, Anouilh, Montherlant, Sartre, Camus, etc.,

Por una parte, lo que diferenciaba a varios de estos autores respecto de los autores del teatro nuevo era el "compromiso" adquirido por los primeros que limitaba radicalmente las posibilidades de su teatro. En respuesta a Kenneth Tynan, Ionesco trataba de definir, en 1958, lo que según él, debería ser el papel del verdadero dramaturgo. Para Ionesco, escritores como Sartre -al que calificaba de "autor de melodramas políticos"- son "nuevos autores de boulevard":

"lo que nos separa a los unos de los otros es esta "política" que erige barreras entre los hombres (...) más vasta y más profunda es la sociedad que se revela por angustias comunes, deseos, nostalgias secretas que son de dominio común (...) Ninguna sociedad ha podido abolir la tristeza humana, ningún sistema político puede liberarnos del dolor de vivir, del miedo de morir, de nuestra sed de absoluto." (20)

Pero existía en el teatro nuevo una característica que lo diferenciaba más radicalmente todavía de todo el teatro anterior: esa característica era la concepción misma del arte dramático. Fue esta nueva concepción lo que hizo afirmar a Luc Estang, en 1953, después de asistir a la representación de En attendant Godot, que

"tel théâtre mérite d'être baptisé anti-théâtre"(21).

A Ionesco le parece evidente que ha existido a partir de los años cincuenta una "voluntad de renovación", pero toda la historia del arte, según él, no es más que "una serie de crisis, de rupturas, de abjuraciones, de oposiciones" respecto de lo anterior. En 1961, no se atrevía a pronunciarse todavía sobre la influencia del teatro nuevo en el teatro posterior. En respuesta a una encuesta, decía

"creo que aún es demasiado prematuro para advertir si se produjo o si no se produjo algo nuevo" (22).

Desde nuestra perspectiva, parece que efectivamente se ha producido "algo nuevo", desde el momento en que este teatro ha dado la vuelta al mundo, creando un nuevo aire en la escena y penetrando en las salas de mayor renombre. Ahora bien, cuál pueda ser el papel que vaya a desempeñar en la historia del teatro y hasta qué punto podrán atribuirse a este cambio las nuevas formas y las nuevas concepciones del teatro de mañana, quizá siga siendo "demasiado prematuro" el afirmarlo en nuestros días. De todos modos, cuando Beckett decía "pour moi, l'étendue des possibilités se réduit de plus en plus" (23) y cuando se afirmaba de él que "son oeuvre va vers une pointe" (24) no quería decirse que las posibilidades del teatro nuevo estuviesen agotadas ni que sobre esta punta o sobre el vértice de su obra, otro autor no pudiera levantar más tarde, la base de un nuevo triángulo. Las posibilidades de cada época pertenecen a sus épocas respectivas más que a las anteriores.

Cuando Rosette Lamont publicaba en 1959 su artículo "The Metaphysical Farce: Beckett and Ionesco" (25), ponía ya de manifiesto, en el mismo título de su estudio, una característica fundamental del teatro nuevo: la exposición de la condición humana vista desde un ángulo inédito. Es cierto que Sartre y Camus habían reflejado, recientemente, la condición humana en sus obras de teatro, pero a la antigua usanza todavía. En ellas se "argumentaba" lo absurdo de esta condición. Sus obras se enmarcaban dentro del teatro "literario". Las obras de los Beckett, Ionesco, Adamov, Genet, pertenecían a un teatro "teatro", a un teatro "puro", emparentado de alguna manera con otro que había sido bautizado anteriormente como "théâtre de la cruauté".

Las máscaras, los fanticos surgidos en la escena de este teatro no tienen nada que "argumentar", ni nada que "significar" -"Signifier? Nous signifier!", gritaba Clov, escandalizado (26)-, cuando "las palabras ya nada significan", porque los mismos "sistemas de pensamiento" en que se mueven estos personajes ("locos, desdichados, extraviados, estúpidos, convencionales") no son sino coartadas que ocultan la realidad y que hacen que su lenguaje



resulte tan estúpido como su pensamiento (27).

La tarea que emprendieron Ionesco y los demás autores del nuevo teatro era la de "desmontar la mecánica teatral" hasta entonces existente (28), para devolver al teatro su sentido ritual y mágico que en los escenarios de occidente había perdido hacía siglos. Esto era lo que esos autores echaban de menos en el teatro tradicional. "Necesitaríamos un teatro mítico", decía Ionesco. Pero, al mismo tiempo, creían en la posibilidad de hacer resurgir ese teatro; así lo afirmaba Ionesco:

"Todavía es posible otro género de teatro (...) Un teatro no simbolista sino simbólico; no alegórico, sino mítico; que tiene su origen en nuestras angustias eternas; un teatro en que lo invisible se vuelve visible (...) en que la angustia se halla ahí, evidencia viva, enorme" (29).

En diferentes momentos, Ionesco ha definido "el teatro al estado puro", como un conjunto de

"antagonismos que se enfrentan, oposiciones dinámicas, choques sin motivo de voluntades contrarias. Tesis abstracta contra tesis abstracta, sin síntesis" (30)

o también como

"una contrucción, constituida por una serie de estados de conciencia, o de situaciones, que se intensifican, se densifican, luego se enlazan, sea para desenlazarse, sea para acabar en una confusión insostenible".

Lo "insostenible", lo que no tiene solución, es efectivamente la prerrogativa fundamental de lo trágico, para Ionesco:

"Los problemas molierescos me parecían, a fin de cuentas relativamente secundarios, a veces dolorosos, por cierto, incluso dramáticos, nunca trágicos, pues podían ser

resueltos. No se puede encontrar solución a lo insostenible, y únicamente lo insostenible es profundamente trágico, profundamente cómico, esencialmente teatral" (31).

Para Gilles Sandier, como para Luc Estang, esto era el "anti-teatro". Ahora bien, el calificativo de "antiteatro" para el teatro de Ionesco, Adamov, Beckett, Genet, únicamente podremos admitirlo, si como "verdadero" teatro se considera aquél al que este se oponía de manera manifiesta. Con esta lógica lo expresaba Ionesco, cuando decía

"yo no hago antiteatro más que en la medida en que el teatro que se representa habitualmente es considerado como verdadero teatro" (32)

De todos modos, la denominación de "antiteatro", así como las de "antiobra", "antimensaje", etc., se impusieron, para referirse a ese nuevo teatro. El mismo Ionesco calificaba sus obras de "anti-pièce" -La Cantatrice chauve-, de "comédie naturaliste" -Jaques ou la soumission-, de "farce tragique" -Les Chaises-, de "pseudo-drame" -Victimes du devoir-, de "comédie" -Amédée ou comment s'en débarrasser-, de "guignolade" -Le Tableau-. Y todo esto, porque partiendo de la condición del hombre, lo cómico parece trágico y la tragedia del hombre se hace ridícula (33). Con este mismo criterio, Ionesco hablaba de "anti-mensaje" a propósito de En attendant Godot, de Beckett, y de algunas obras de Tardieu, de Vitrac y, sobre todo, de La Parodie, de Tous contre tous y de La grande et la petite manoeuvre, de Adamov, entre otros autores (34). Por otra parte B. Dort ha calificado a B. Brecht de "l'anti-Racine" (35).

Ese antiteatro, ese teatro nuevo, era el que permitía, mejor que ningún otro, exponer en la escena aquellas contradicciones, aquella incoherencia, que estos autores querían poner de manifiesto. Ionesco nos dice por qué prefirió el teatro a la novela o al ensayo:

"c'est parce que l'essai et même le roman supposent une pensée cohérente, alors que l'"incohérence" ou les contradictions peuvent se donner libre cours dans une pièce de théâtre" (36)

Por este motivo, no resulta del todo sorprendente que haya sido precisamente un autor de teatro quien haya expuesto la teoría del sincretismo y alternancia humanos, en correspondencia o adecuación con el orden de todo el universo (37). Únicamente que esta alternancia, para Montherlant, posiblemente por su excesiva valoración escénica del protagonista, es la excusa para ser "tan pronto Casanova, como San Vicente de Paula" -quizá fuese ésta la apuesta que Montherlant perdiese con su Don Juan- (38), mientras que esta alternancia, dentro del teatro nuevo, forma parte integrante de su naturaleza. En Montherlant, el diálogo se hace, a veces, monólogo, mientras que en el teatro nuevo, el monólogo, cuando existe en el texto, es siempre "teatral" y, por lo tanto, se hace diálogo.

Aunque más adelante se expondrá con más detalle, queremos señalar desde ahora los distintos procedimientos seguidos por cada uno de estos cuatro autores para la creación teatral.

Adamov y Ionesco, aparte del rechazo de lo psicológico, describen lo ordinario, lo banal, pero ambos se sitúan en un plano irreal para contemplarlo en la escena, por medio del "rêve". Este constituirá para ellos, muchas veces, el punto de partida de sus obras. Para ambos, lo que era banal y ordinario se transforma, desde esa perspectiva, en maravilloso. Ambos autores han creado, por ese procedimiento, una distancia entre la escena y el público que deja sutilmente indefinidos los límites entre lo real y lo irreal, lo consciente y lo inconsciente, lo abstracto y lo concreto, lo verdadero y lo falso.

Genet ha procurado conseguir también esa distancia, distancia imprescindible, como nos recuerdan incluso sus propios personajes, desde la escena (39). Su procedimiento, sin embargo, ha sido distinto. Para Genet, la escena es siempre un espejo de la

realidad y, por consiguiente, la imagen que reproduce es siempre una imagen invertida de aquélla. Si sus personajes resultan, pues, unos "invertidos" en el plano del sexo, esta "inversión" no es más que una imagen de la inversión que sufren en el plano del ser. Por este motivo, Genet no podía escoger para sus personajes otro patronazgo que no fuese el de "Saint Tiresias, patron des comédiens", en quien se alternaban sucesivamente el sexo masculino y el femenino. El hombre que "juega" a ser mujer, la criada que "juega" a ser señora, el negro que "juega" a ser blanco o el revolucionario que encarna el papel de Jefe de Policía o la dueña del prostíbulo que se transforma en reina, no hacen más que, en expresión de Sartre, "radicalizar la apariencia" entre lo real y lo irreal, entre el ser y el no-ser, entre el Ser y la Nada.

Los personajes de Genet son parientes próximos de los de Beckett: unos y otros juegan al mismo juego y sueñan el mismo sueño. En el juego y en el sueño, sufren todos el mismo engaño, pero es un engaño aceptado por ellos de antemano. Incluso el mismo sueño es un "juego" -y una "representación"- para Hamm; cuando se dispone a terminar -o a volver a empezar- la obra, su único comentario es "puisque ça se joue comme ça... jouons ça comme ça"(40). Pero el sueño de Hamm es el mismo sueño de Winnie y el mismo de Estragón: un sueño que, como el de Vladimir, nunca se sabe dónde empieza ni cuándo termina (41). Si en Genet cabía la posibilidad de que el sueño de liberación de las criadas o de los negros no fuese más que una pesadilla de la señora o de los blancos, en Beckett nunca sabremos a ciencia cierta si es Hamm o es Clov el que sueña (en el supuesto de que no sea el sueño revivido de Nagg o el sueño clarividente del niño en la típica postura beckettiana -"la tête entre les genoux et les bras autour des jambes"-), si es Winnie o Willie, si es Vladimir o Estragón. Al dejar escindido al personaje en sus mitades -el personaje y su conciencia, el "Yo" y su imagen, el "en sí" y el "para sí"-, una real y la otra irreal, con un vaivén permanente entre ellas, siempre es igualmente arriesgado tratar de distinguirlas.

Por este motivo, si se quisiese encontrar en el teatro nuevo

aquel sincretismo y alternancia de que habla Montherlant, habría que buscarlo en ese enfrentamiento dialéctico de las dos fuerzas opuestas que presiden la acción y el desarrollo de este teatro. Si admitimos el principio de Ionesco -"la expresión es, para mí fondo y forma a la vez"(42)-, el objetivo de los autores del nuevo teatro se habría cumplido a la perfección. Aquella "afirmación simultánea de los contrarios" en perpetuo enfrentamiento de que hablábamos en la Parte Temática -el Hombre frente al Universo, frente a los otros, frente a sí mismo- encontraría su correspondencia en el enfrentamiento formal que se expone en la Parte Dramática. Los autores del teatro nuevo habrían sido unos maestros compositores de una ópera de resonancias cósmicas en la que quizá por vez primera, letra y música dirían lo mismo. En efecto, los dos miembros de la pareja que se repudian constantemente pero que no pueden vivir el uno sin el otro, no son aquí más que las dos mitades de un mismo personaje que se siente "separado", pero que se ve indiviso. Ese personaje tiene su prolongación en los objetos de la escena, objetos que crean aquella "atmósfera especial" y aquella "angustia", de que habla Ionesco (43) y que ni los personajes ni su lenguaje son ya capaces de expresar. La simultaneidad de los contenidos de conciencia, la inmanencia del pasado en el presente, de clara derivación proustiana y bergsoniana, da paso a una "especialización de los elementos temporales": cuando el "yo" se sitúa frente al "tú" o frente al "él" en un mismo plano, quedan sincretizados en el presente lo que uno ha sido y lo que el otro será. El lenguaje, que había perdido su identidad y que, por lo tanto, sólo era capaz de significar la contradicción, ha tenido que ser desintegrado, para llegar a través de una "absence de langage" a un lenguaje nuevo, capaz de sustituir el antiguo "espectáculo" por un "acto poético", como quería Genet. La contemplación de ese personaje indigente, de es subhéroe, derrotado de antemano y sin posible solución, en la escena del teatro nuevo, no puede resultar solamente cómica ni exclusivamente trágica sino que es ambas cosas a la vez; la permuta de papeles entre ambos conceptos ha originado la aparición de un papel nuevo: lo grotesco. El intercambio entre realidades fin-

gidas y ficciones que se ven realizadas origina la asociación de luces y sombras de contornos imprecisos entre los límites del ser y del no-ser, mientras afloran aquellas "fuerzas ciegas" que permanecían ocultas "en un conflicto desesperante" en lo más profundo del hombre, para permitir una intercomunicación solidaria entre la escena y el público.

Esa solidaridad es quizá la nueva heredera de aquella catharsis aristotélica, de aquel carácter ejemplar de la tragedia clásica, "el último hallazgo del humanismo", según el cual, como creía A. Robbe-Grillet, "la victoria consiste en ser vencido"(44). Esa podría ser la última contradicción del teatro nuevo, pero al mismo tiempo la gran afirmación, para el personaje y su público, de su condición primera: su condición humana.

- (1) Cfr. A. Hauser, "El origen del drama burgués", en Historia social de la literatura y el arte, Vol. II, pp. 255-72
- (2) Cfr. Leonard Pronko, Théâtre d'Avant-Garde, p. 11.
- (3) Cfr. E. Jacquart, Le Théâtre de Dérision, pp. 37-38. Jean Duvignaud ya había titulado "La dérision", un artículo suyo en Cahiers Renaud-Barrault, nº. 29, février, 1960, pp. 14-22.
- (4) E. Ionesco, Notas y Contranotas, p. 42.
- (5) E. Ionesco, Notas y Contranotas, pp. 42 y 85.
- (6) Cfr. Francisco J. Hernández, Ionesco, p. 35.
- (7) Cfr. Javier Del Prado, Estudio psicosemántico del universo de Patrice de la Tour du Pin, Vol. II, Memoria de Doctorado, Univers. Complutense de Madrid.
- (8) Geneviève Serreau, Historia del "nouveau théâtre", pp. 26-27.
- (9) Francisco J. Hernández, Ionesco, p. 12.
- (10) E. Ionesco, Notas y Contranotas, pp. 34-35.
- (11) E. Jacquart, Le Théâtre de Dérision, pp. 26-27.
- (12) Cfr. J.-P. Sartre, "Myth and Reality in the Theatre", en Gambit, III, nº. 9, 1967, pp. 55-68, citado por E. Jacquart, en Op. cit., p. 53.
- (13) E. Ionesco, Respuesta a una encuesta publicada en L'Express de 1 de junio de 1961 y en Notas y Contranotas, p. 207.
- (14) Véanse los conceptos de acción e intriga en H. Gouhier, L'Oeuvre théâtrale.
- (15) E. Ionesco, en Le Monde, 19 de enero de 1960 y en Notas y Contranotas, p. 172.
- (16) Francisco J. Hernández, Ionesco, p. 76.
- (17) C. Bonnefoy, Entretiens avec Eugène Ionesco, pp. 101-102.
- (18) Cfr. E. Ionesco, Notas y Contranotas, pp. 159 y 177.
- (19) Cfr. Francisco J. Hernández, Ionesco, pp. 7-8.
- (20) E. Ionesco, Op. cit., pp. 74-75.
- (21) Cfr. E. Jacquart, Le Théâtre de Dérision, p. 32.
- (22) E. Ionesco, Respuesta a una encuesta publicada en L'Express de 1 de junio de 1961 y en Notas y Contranotas, p. 207.
- (23) Cfr. Pierre Melèse, Samuel Beckett, pp. 136-137.

- (24) Cfr. L'Avant-Scène, nº. 313, p. 9.
- (25) Rosette Lamont, The Metaphysical Farce: Beckett and Ionesco", en French Review, de febrero de 1959.
- (26) S. Beckett, Fin de Partie, p. 49.
- (27) E. Ionesco, Notas y Contranotas, p. 208.
- (28) Cfr. Gilles Sandier, Théâtre et Combat, p. 62.
- (29) E. Ionesco, Op. cit., p. 194.
- (30) E. Ionesco, Op. cit., p. 196.
- (31) E. Ionesco, Op. cit., p. 16.
- (32) Cfr. Francisco J. Hernández, Ionesco, p. 50.
- (33) Cfr. Meyerhold, Teoría teatral, pp. 76 y 127 Y E. Ionesco, Op. cit., p. 22.
- (34) Cfr. Ionesco, Op. cit., p. 208.
- (35) Cfr. B. Dort, "Une nouvelle dramaturgie: Brecht ou l'anti-Racine", en Théâtre Populaire, nº. 11, pp. 27-36. Cfr. "Théâtre et anti-théâtre", en Cahiers des Saisons, nº. 2, octobre 1955, pp. 149. Véanse también los artículos de Ionesco "Ai-je fait de l'anti-théâtre?", en L'Express nº. 520, 1 juin 1961; "J'aspire au classicisme. Si l'on appelle cela de l'Avant-Garde ce n'est pas de ma faute" en Le Monde, 19 janvier, 1960; "L'Avant-Garde n'existe pas au théâtre", en Arts, nº. 651, 1 et 7 janvier 1958 y "Qu'est-ce que l'Avant-Garde en 1958?", en Les Lettres françaises, pp. 10-17, avril 1958, publicado posteriormente en Les Cahiers des Saisons, nº. 15, mars, 1959. Cfr. Gérard Denis, "L'Anti-théâtre d'E. Ionesco" en Modern Languages, junio de 1959. Leonard Pronko publicaba "The anti-spiritual victory in the theater of Ionesco", en Modern Drama, mayo de 1959; Charles Marowitz publicaba "Anti-Ionesco theater", en Encore, VII, 4, juillet-août 1960; F.N. Mennemeier publicaba "Das Antidrama und das "unerträgliche" entfesselte Requisitenpantomime", en Moderne Drama des Auslandes, Düsseldorf, 1961, pp. 282-303, sobre Ionesco.
- (36) C. Bonnefoy, Entretiens avec Eugène Ionesco, pp. 70-72.



- (37) Cfr. Montherlant, "Synchrétisme et Alternance" en Aux fontaines du désir.
- (38) Cfr. Francisco J. Hernández, El teatro de Montherlant, p. 221.
- (39) Cfr. J. Genet, Les Nègres, p. 23 y Le Balcon, p. 135.
- (40) S. Beckett, Fin de Partie, p. 112.
- (41) Cfr. S. Beckett, En attendant Godot, p. 156.
- (42) Cfr. E. Ionesco, Notas y Contranotas, p. 84.
- (43) Cfr. C. Bonnefoy, Entretiens avec Eugène Ionesco, p. 117.
- (44) A. Robbe-Grillet, en N.R.F., octobre 1958, citado por G. Croussy, en Beckett, p. 212.

C A P I T U L O   S E G U N D O :

L A S   N U E V A S   F O R M A S

## II.- L A S   N U E V A S   F O R M A S

### 1.- LA PAREJA Y EL SUB-HEROE EN EL LUGAR DEL HEROE.

El conjunto de los personajes de cada uno de los autores del teatro nuevo presenta una serie de afinidades entre ellos, que consideramos justificado no sólo que se hable de una verdadera "Comedia humana" -como hace P. Vernois, acerca de los personajes de Ionesco (1)-, por cuanto constituyen una especie de repetición de sí mismos a través de las distintas obras del autor, sino que incluso dichos personajes podrían ser considerados como los componentes de una misma familia, todos ellos con rasgos físicos afines y con los mismos defectos -físicos y morales- como si realmente procediesen de unos mismos genes. En este sentido, las diferentes obras no serían más que las variantes de un mismo y profundo drama, en constante flujo, por cuanto mana de una misma fuente de arquetipos. Por otra parte, en escena el resultado será necesariamente siempre el mismo: el Hombre, al igual que el Personaje de Acte sans paroles I o L'Employé de La Parodie o los Viejos de Les Chaises o Claire y Lanfranc de Les Bonnes y Haute Surveillance, cualquiera que sea la situación en que se encuentre, tendrá cortados todos los caminos. No hay salida posible. El "interdit de sortir" con que el policía amenaza, pistola en mano, a uno que intenta escapar de la matanza, en Jeux de massacre, se hace extensivo a todos y a cada uno de los personajes del teatro nuevo. (2).

Las obras de cada autor podrían pasar, asimismo, por actos juxtapuestos de una misma obra. En Ionesco, encontramos lo que se ha calificado de Tetralogía de Bérenger (Tueur sans gages, Rhinocéros, Le roi se meurt, Le Piéton de l'Air). Al mismo tiempo, podríamos hablar de una Trilogía de Jacques (Jacques ou la soumission, L'Avenir est dans les oeufs, Le jeune homme à marier -un ballet sobre la primera de estas obras-), de una

Trilogía de Madeleine (Victimes du Devoir, Amédée ou comment s'en débarrasser, La Soif et la Faim). Pero podríamos preguntarnos también si lo que se esconde realmente bajo el disfraz de Jacques, de Bérenger o de Amédée no es un solo e idéntico personaje que interpreta los distintos actos de una única y gran tragedia. A lo sumo, la diferencia entre una y otra obra sería una diferencia de óptica, una diferencia de plano, una nueva dimensión superpuesta a la dimensión anterior. Bérenger descubre en Tueur sans gages que la ciudad radiante del comienzo es un paraíso perdido: la existencia de un pecado original -que sólo tiene de común con el bíblico el nombre- ha instaurado la presencia del mal en el mundo y el hombre ha sido expulsado del paraíso y condenado a muerte. En Rhinocéros, es la ciudad entera la que sucumbe ante el mal, mientras Bérenger pervive como único testigo -"je suis le seul homme", dice al final- de la hecatombe. En Le Piéton de L'Air, el desastre adquiere unas dimensiones cósmicas y apocalípticas.

Pero este mismo Bérenger, que acude con todo el candor a la ciudad radiante como prototipo de la ciudad ideal -fuente de belleza y de felicidad en Tueur sans gages-, podría ser perfectamente el mismo Jean, figura central de La Soif et la Faim, que va en busca de ese hogar maravilloso que pudiera hacerlo feliz. Y, a la vez, ese Jean que vive y corre apresurado en pos de colmar su único y gran deseo -satisfacer su ansia de inmortalidad-, ¿en qué se diferencia del Bérenger de Le roi se meurt que, como otro Ricardo III -en la tragedia de Shakespeare que lleva su nombre-, cambiaría gustoso su reinado por la vida de su sirvienta o como Irma -la Reina- que daría el suyo a cambio de uno solo de los momentos vividos? (3).

Si, de manera parecida, sometemos a los personajes de Beckett a una aproximación parecida entre ellos, observamos que su parecido es todavía mucho más marcado que el de los ionesquianos. La progresión de una a otra obra de Beckett marca un ritmo constante. Su producción "va vers une pointe", como

se ha escrito (4). La relación de continuidad entre Hamm -al que se le van agotando día a día las provisiones- y el Personaje de Acte sans paroles I (obra representada por vez primera en la sesión de estreno de Fin de partie y a continuación de ésta) que es sometido a la más absoluta renuncia, a través de lo que podríamos denominar una lección de yoga, es evidente. Pero, ¿qué otra es la renuncia de Winnie, hundida hasta el cuello en su hormiguero, mientras entona su cántico, en Oh les beaux jours, y qué otra la resignación de los Rooney, con su risa final apagada por la tormenta y qué otro el firme propósito de Vladimir y Estragón de esperar a diario la llegada de un Godot sabiendo, en el fondo de sí mismos, que esa llegada no va a producirse?.

Por otra parte, la relación de parentesco que observamos entre los distintos personajes de las diferentes obras no existe, para nosotros, solamente dentro de cada autor. Creemos que, de alguna manera, podría hacerse extensivo a todos los personajes del teatro nuevo entre sí. En efecto, la pareja Rooney -los viejos beckettianos de Tous ceux qui tombent- rodeada de agua, al final de la obra, por los cuatro costados y que había visto truncada la esperanza de perpetuar su existencia con la muerte del niño bajo las ruedas del tren, que no encontraba mensaje válido en la boca del predicador del domingo, ¿en qué se diferencia de la pareja de viejos ionesquianos, únicos moradores de la isla, cuyo hijo murió de niño y que han experimentado el fracaso del mensaje indescifrable del Orador, en Les Chaises? Asimismo, L'Employé de Adamov, cuando se percata de que Lili no acude a la cita (5) y se convence a sí mismo de que la cita era para el día siguiente, ¿en qué se diferencia de Vladimir y Estragón, cuando deciden esperar a Godot un día más?. La actitud de ese mismo Employé, cuando, al final de su vida de lucha, no sólo no ha conseguido su ideal -su encuentro definitivo con Lili- sino que encima ha perdido su empleo, ha envejecido, enfermado, lo han encarcelado sin motivo y, a pesar de todo, se considera un hombre de suerte, como atestiguan sus palabras

- "L'EMPLOYÉ.- (...) de la chance, jusqu'ici, j'en ai plutôt eu. J'aurais mauvaise grâce à me plaindre." (6)-,

¿en qué se distingue de la actitud de Winnie cuando, enterrada hasta el cuello, entona su "Heure exquise", con una expresión de felicidad casi beatífica?.

Al mismo tiempo, aquel "regressus ad uterum", característico de los personajes beckettianos, lo encontramos también en personajes de Adamov -como Edgar en Les Retrouvailles- y de Ionesco -como Choubert en Victimes du devoir-. Los mutilados, los presos y procesados de Adamov, podrían encontrarse, asimismo, en una celda contigua a la de los reclusos o privados de libertad de Genet. Cuando oímos decir a L'Employé

"je cherche depuis toujours une vraie ville où la vie serait gaie et les gens de bonne humeur" (?),

nos da la impresión de que estamos escuchando a los ionesquianos Jean, en La Soif et la Faim, o Bérenger, en Tueur sans gages.

Un notable contraste entre el teatro anterior y el teatro nuevo -que, en este aspecto, está más próximo de la tragedia clásica- lo ofrece el número reducido, en general, de personajes que desfilan por la escena. Esto es especialmente notorio en las primeras obras del teatro nuevo y muy concretamente en Beckett, que ha permanecido fiel a esta norma a lo largo de su producción. En efecto, si exceptuamos Les Paravents, de Genet, -en la que los personajes son 94, sin contar Arabes, Legionarios, Soldados, etc., con los que fácilmente sobrepasan el centenar- y Le Printemps 71, de Adamov, en la que sobrepasan los cuarenta, además de las últimas obras de Ionesco, como Jeux de massacre o L'Homme aux valises, en las que el desarrollo de la acción exige un número elevado de personajes secunda-

rios, el número de personajes que interviene en las obras es considerablemente limitado. Así nos encontramos con obras en las que no hay más que uno solo, como en La dernière bande o en Acte sans paroles I, ambas de Beckett, o en La Vase, de Ionesco; con obras con dos personajes, como en Oh les beaux jours, Pas moi, Fragment de théâtre I, de Beckett; y, a parte de las anteriores, con seis o menos personajes se encuentran, entre otras, En attendant Godot, Cendres y la serie comprendida en Comédie et Actes diverses, todas ellas de Beckett, La Cantatrice Chauve, La Leçon, Victimes du devoir, L'Impromptu de l'Alma, La jeune fille à marier, Délire à deux, Le Tableau, Le roi se meurt (con la agrupación de algunos personajes hecha por el propio autor), de Ionesco, Les Retrouvailles, -en Le ping-pong y en Paolo Paoli son siete-, de Adamov, Les Bonnes y Haute Surveillance, de Genet, con tres y cuatro personajes, respectivamente.

Por otra parte, observamos que lo que no constituye más que un solo papel, dentro de una misma obra, está desempeñado por varios personajes que, en el fondo, no son más que la manifestación de otras tantas facetas del mismo o de las diversas etapas por las que pasa un solo e idéntico personaje. Este es el caso de Le Père, Le Commandant, Le Prédicateur, Le Directeur de l'école y el mismo Berne, en Le Sens de la Marche; asimismo, L'Evêque, Le Juge y Le Général -acompañado cada uno de su ramera habitual y de su fotógrafo particular- no son más que tres versiones de un mismo personaje como, sin salirnos de la misma obra, el revolucionario Roger es el espejo o la otra cara de Le Chef de la Police -quien sabía mejor que nadie que "les jeux du bordel sont d'abord jeux de glaces" (8)- así como Irma y La Reine son las dos caras de la misma mujer -identificada ya por el propio autor-. De la misma manera, en Beckett, el tandem Lucky-Pozzo, que se cruza en su camino con el tandem Vladimir-Estragon, seguramente no es más que la imagen de este último, recorriendo ambas parejas, más que caminos distintos, dos caminos paralelos, como ocurre con la pareja Nagg-Nell frente

a la pareja Hamm-Glov; este desdoblamiento lo encontramos en Ionesco desde el primer momento, con la pareja M. y Mme. Smith frente a la pareja M. y Mme. Martin, en La Cantatrice Chauve y en el desdoble producido entre Roberte I y Roberte II, entre otros, de Jacques ou la soumission.

Para conseguir este desdoblamiento no sólo se recurre a personajes distintos sino que, a veces, es un mismo personaje quien, en la escena y ante los ojos del espectador, sufre una verdadera metamorfosis, como sucede en Le Tableau, donde Alice, vieja y fea al principio, es transformada en belleza y el tímido Pintor en Príncipe. Esto mismo ocurre en Scène à quatre, pero con un procedimiento inverso. En Victimes du devoir asistimos a una serie de transformaciones alternativas de varios personajes: Madeleine, después de experimentar varias mutaciones (9), se convierte en la madre de su marido y en una mendiga, El Policía, después de haber usurpado a Choubert el papel de marido de Madeleine, se convierte en su propio padre, para ser de nuevo El Policía y convertirse, a su vez, en espectador de teatro al lado de Madeleine, mientras Choubert se convierte en niño y Nicolas, que al principio aparenta ser un doble del propio Ionesco, con sus teorías sobre el teatro y el principio de identidad de la personalidad (10), acaba por reemplazar al propio Policía, después de haberlo asesinado. Intercambio de personalidades tanto más fácil de explicar cuanto que todas están unidas por una condición común, ya que todas son Víctimas del deber.

En la práctica, la economía de personajes se ve facilitada porque o el desdoble se produce dentro de un mismo personaje real o, si se trata de personajes distintos, pueden ser interpretados por un solo actor. Así lo advierte expresamente Genet en Les Paravents:

"chaque acteur sera tenu de jouer le rôle de cinq ou six personnages, hommes ou femmes" (11);



así lo indica también Adamov, en Le Printemps 71 (12); asimismo, cuando se estrenó Ce formidable bordel, de Ionesco, (el 14 de noviembre de 1973) en el Théâtre Moderne de París, con nueve actores se representaban los papeles de veintinueve personajes (13).

Al mismo tiempo que ese típico desdoble del personaje, se produce en el teatro nuevo una mutua relación de interdependencia y complementariedad entre los personajes, agrupados generalmente de dos en dos que, al manifestarse como una constante en ese teatro, ha ocasionado que la pareja pase a ocupar el lugar que en el teatro anterior estaba reservado al héroe o al protagonista.

Las relaciones familiares, tanto en su plano vertical padres-hijos como en el horizontal marido-mujer, se prestan particularmente al desarrollo del esquema binario y en este sentido han sido aprovechadas por los autores del teatro nuevo. En Genet, aunque pudiera parecer a primera vista que el esquema binario ha sido reemplazado por el ternario -las dos criadas frente a la señora en Les Bonnes, Lefranc y Maurice ante Yeux-Verts en Haute Surveillance-, lo que ocurre en realidad es que se dan simultáneamente las dos formas de esquema binario -vertical y horizontal- en la misma obra, dando lugar, más bien que a una figura triangular, a una intersección de dos planos.

En cualquier caso, bajo la forma de relaciones familiares o al margen de ellas, el esquema binario, en lo que respecta a los personajes, es general en el teatro nuevo. En efecto, tan pronto como contemplamos ese teatro, empiezan a desfilar ante nuestros ojos las típicas parejas constituidas las más de las veces por un hombre y una mujer, como Lili y El Periodista, en La Parodie, Agnès y Pierre, sustituido éste posteriormente por Le Premier Venu, en L'Invasion, Erna y Le Mutilé, en La grande et la petite manoeuvre, Marie y Jean, con las ambivalencias Noémi y Jean, Marie y Zenno, en Tous contre

tous, Henri y Lucile, en Le Sens de la Marche, Edgar y Louise, en Les Retrouvailles, etc., entre las parejas de Adamov; entre las ionesquianas, encontramos a M. y Mme. Smith, M. y Mme. Martin, Mary y Le Capitaine des Pompiers, en La Cantatrice Chauve, a Le Vieux y La Vieille, en Les Chaises, a Amédée y Madeleine, desdoblados en Amédée II y Madeleine II, en Amédée ou comment s'en débarrasser, a Lui y Elle, en Délire à deux, a Béranger y Josephine, en Le Piéton de l'Air, A Béranger I y a la Reina Marguerite, en Le roi se meurt, a Jean y Marie-Madeleine, en La soif et la faim, a Alice y Le Gros Monsieur, en Le Tableau, al Profesor y a La Alumna, en La Leçon, a Jacques y Roberte I, desdoblada ésta en Roberte II, en Jacques ou la soumission y en L'Avenir est dans les oeufs; como parejas de Beckett, podemos destacar a Winnie y Willie, en Oh les beaux jours, a Nagg y Nell, en Fin de partie, a M. y Mme. Rooney, en Tous ceux qui tombent; en las obras de Genet, a pesar del concepto genetiano del sexo, hallamos como parejas a Irma y al Jefe de la Policía, en Le Balcon, a Saïd y a Leïla, entre otras, en Les Paravents.

Si en Adamov se registra un predominio de los papeles masculinos es únicamente porque el hombre parece encarnar más fácilmente el papel del opresor en lo político, en lo militar, en lo administrativo o, incluso, en lo religioso. Cuando la opresión es encarnada por la mujer suele ser bajo los ropajes de la madre, como en L'Invasion o en Tous contre tous o por medio de la personificación de la mujer-sexo, como en La grande et la petite manoeuvre y, a veces, tratando de unir las dos personificaciones en un solo personaje, aunque sea por medio del recurso del desdoble, como en Les Retrouvailles.

Ahora bien, la pareja no está necesariamente, o de manera exclusiva, compuesta por el binomio hombre-mujer en ninguno de los autores del teatro nuevo. Así, en La Parodie, la verdadera pareja de la obra, más que por Lili y El Periodista está formada por L'Employé y N., así como en La grande et la petite

manoeuvre, más que por Le Militant frente a La Soeur, está constituida por Le Militant y Le Mutilé, como el mismo Adamov dice expresamente: la distinta actitud de cada uno de estos dos miembros de la pareja, que, a pesar de ser distinta, conduce necesariamente al mismo fatal desenlace, es precisamente lo que constituye la base de la tesis de Adamov sobre "l'identité des destins", puesto que "toutes les destinées s'équivalent", como dice él mismo (14).

En Rhinocéros, la pareja estará formada por Bérenger, de una parte, y cada uno de los demás personajes de la obra, que claudican ante el contagio de la rinoceritis, por otra.

En En attendant Godot, son Vladimir y Estragon los que forman la pareja -con el desdoble horizontal Lucky-Pozzo o el vertical Estragon-Enfant, así como en Fin de partie son Hamm y Clov; en La dernière bande, sin embargo, la pareja del viejo Krapp no es Bianca, la joven de la historia con la que cohabitó durante algún tiempo, ni la efímera Effie ni la vieja prostituta Fanny ni la mujer sin nombre, amada por él en otro tiempo, sino el propio Krapp hablando en la cinta, con cuarenta años menos.

En Genet, es más bien el "unisex" lo que predomina: aquí, el "couple" está constituido por las dos Criadas enfrentadas entre sí, de una parte, y las dos, de común acuerdo, enfrentadas a la Señora, de otra (no olvidemos que, cuando las Criadas hacen la representación, una de ellas, alternativamente, desempeña el papel de Señora, en Les Bonnes, o está constituido por los Reclusos menos viriles -Maurice y Lefranc-, enfrentados todo el tiempo entre sí, ante la mirada del Recluso más fuerte -Yeux-Verts-, al que, como otras criadas, tratan de emular y el cual aparece, a su vez, como rival de otro Recluso -Boule de Neige- cuyo poderío es indiscutible en la cárcel, en Haute Surveillance. En Le Balcon, por encima de la pareja Irma-Le Chef de la Police, parece evidente la oposición -o el

desdoble-, por medio de la técnica genetiana de los espejos, Irma-La Reine, por una parte, y Le Chef de la Police-Roger, por otra.

Hacer un estudio exhaustivo de todas las parejas existentes en las obras del teatro nuevo, creemos que sería tan prolijo como innecesario, para llegar a unas conclusiones válidas. En efecto, si para comprobarlo examinamos, a título de muestra, una obra de cada uno de los autores aquí estudiados y si tenemos en cuenta la sugerencia de Jacquart de que la primera obra es siempre la más significativa para su autor -"la première pièce d'un auteur offre sur les suivantes l'avantage de souligner les intentions et ses tâtonnements" (15)- debemos escoger La Parodie, de Adamov, En attendant Godot, de Beckett, La Cantatrice Chauve, de Ionesco, y Les Bonnes, de Genet.

En La Parodie, cada personaje está ligado a otro por unos vínculos que le hacen sentirse su pareja. De entrada, Lili -consciente de que no puede rehusar nada a nadie (16)- es la mujer por la que suspira cada uno de los cuatro personajes masculinos de la obra. Así pues, resultan estas cuatro parejas:

Lili <-----> Le Directeur (=Le Chef de R.=Le Gérant)

Lili <-----> Le Journaliste

Lili <-----> L'Employé

Lili <-----> N.

Pero esto no es más que el comienzo, puesto que, en una segunda dimensión, observamos otra serie de parejas. El Director

del periódico, que tan pronto es el Director de "L'Avenir" como el Gerente de la Sala de Fiestas como el Jefe de Recepción del Hotel -lo que ya constituye un desdoble del personaje por partida doble, puesto de manifiesto por el propio autor-, no es más que el desdoble de su representante, El Periodista. Lo que se oculta bajo ambos papeles es la figura de "L'Oposant" de que habla G. Bachelard. Efectivamente, tanto N. como L'Employé no pueden realizar su propósito de ganarse a Lili, porque Director y Periodista se lo impiden: cuando Lili no está presente, es El Director autoritario, en sus distintos papeles, quien impide o dificulta el encuentro con Lili, al echar a L'Employé de la Sala de Fiestas o al negarle la habitación que intentaba reservar para ambos en el hotel; más tarde, el mismo Director del periódico se convertirá en Director de la Agencia de Aislamiento Térmico, que dejará "sin empleo" a L'Employé, lo que constituye un impedimento para que éste se enamore de Lili, como él mismo reconoce ante El Periodista; cuando Lili está presente, es Le Journaliste quien se lleva a Lili con él. De la misma manera que Le Directeur ha experimentado varios desdobles, una vez que L'Employé aparezca en la celda de la cárcel, Le Journaliste se presenta ante él "vêtu d'une robe d'avocat" (17). Naturalmente que de abogado, en lo que respecta a la defensa de L'Employé, Le Journaliste no tiene más que la toga ya que, por debajo de ella, sigue desempeñando el mismo papel de "L'Oposant".

Por otra parte, la pareja fundamental de la obra está constituida por N. y L'Employé. Uno y otro no son más que las dos caras de un mismo personaje o, si se quiere, las dos posibilidades de que éste dispone para realizar su "choix", pero un "choix" más aparente que real, ya que no hay más que un camino y un mismo fatal desenlace; según el propio autor:

"à savoir, que toutes les destinées s'équivalent, que le refus de la vie (N.) et son acceptation béate (L'Employé) aboutissent toutes deux, et par les mêmes chemins, à l'échec inévitable, à la destruction total" (18).

Esta relación da origen a una nueva pareja:

Le Directeur de "l'Avenir" <-----> Le Journaliste

y frente a ella, se sitúan otros dos personajes emparejados:

L'Employé <-----> N.

Con estas dos parejas, teniendo en cuenta las implicaciones descritas entre ellas, se origina la oposición siguiente:

|                              |   |         |                |
|------------------------------|---|---------|----------------|
| Le Directeur de "L'Avenir" = | } | <-----> | L'Employé = N. |
| = Le Chef de réception =     |   |         |                |
| = Le Gérant =                |   |         |                |
| = Le Directeur de l'Agence   |   |         |                |
| d'Isolation Thermique        |   |         |                |

El Director del periódico y sus consecutivos desdobles -El Jefe de Recepción del hotel, El Gerente de la Sala de Fiestas y El Director de la Agencia de Aislamiento Térmico- constituyen las distintas versiones del primer miembro de la pareja y enfrente se sitúa el segundo miembro, representado indistintamente por El Empleado y por N.

No obstante, no acaba todavía con esto la inserción de los personajes de La Parodie en el esquema binario. En el Cuadro Noveno, aparece La Pauvre Prostituée, que para N. no es más que un desdoble de Lili, con la que la confunde y a la que implora con las mismas súplicas que había dirigido a la primera y que acaba por abandonarlo a su suerte como aquélla.

La norma del esquema binario es mantenida aquí por Adamov hasta el final, por cuanto hasta las comparsas salen formando parejas. Así, en el Prólogo aparecen "un couple et un commissionnaire" seguidos de "un autre couple et un autre commissionnaire absolument semblables aux précédents". Incluso cuando desde bastidores suena una "Première Voix", se escuchará la réplica de una "Seconde Voix", mientras que sobre los muros de la sala de espectáculos que representa la escena, se han colocado, frente a frente, los dos símbolos que obsesionan a los personajes de la obra, haciendo juego con el esquema binario de ésta:

"A gauche, une pancarte sur laquelle on peut lire:  
"L'Amour Vainqueur". A droite, une horloge municipale  
faiblement éclairée et dont le cadran ne porte pas  
d'aiguilles" (19).

En el penúltimo Cuadro, en la Sala de Fiestas aparecen nuevamente los dos "couples jumeaux", para realizar los mismos movimientos. Cuando en el Cuadro Octavo cruce la escena "la femme du premier couple, vieillie", irá seguida de "la femme du second couple, également vieillie". Al final del mismo Cuadro, los dos "commissionnaires" que han permanecido espiando desde bastidores, toman del brazo a L'Employé, para conducirlo a la cárcel. Por último, los Obreros responsables del "Service d'Assainissement", que intervienen en los Cuadros Noveno y Duodécimo, son también dos, como indica el autor en el Reparto o "Distribution" de personajes. Ellos serán los que darán, a lo lejos, los "deux coups de sifflet presque imperceptibles", al final de la obra (20).

En En attendant Godot, la pareja está constituida por Vladimir y Estragón y a su lado lo que puede considerarse como un desdoble de la pareja anterior: Pozzo y Lucky.

Al mismo tiempo, si tenemos en cuenta la relación de depen-

dencia y de complementariedad existentes en la pareja que aquí, como en Adamov, constituyen las dos caras o las dos opciones de un mismo personaje, la verdadera pareja -latente en la obra- estaría reflejada en el siguiente esquema:

Vladimir + Estragon = Pozzo + Lucky <-----> Garçon = Godot

Efectivamente, la acción de la obra, más que en la dialéctica entablada entre Vladimir y Estragon, está cifrada entre la situación real de ambos y la espera del cambio de esta situación que se produciría con la llegada de Godot. Vladimir y Estragon experimentaban, respecto de Godot, la misma dependencia que Clov sentía de Hamm. Como otro Hamm, Godot guardaba también la llave de la que dependía la existencia de los dos vagabundos. El representante y el portavoz de Godot -y, por consiguiente, su manifestación y su desdoble- era el Niño que aparecía al final de cada jornada. La decoración de la escena, como ocurría con la obra anterior de Adamov, respeta también la norma del esquema binario. Frente al árbol sin hojas del Primer Acto aparece el árbol cubierto de hojas del Acto Segundo. Al pie del árbol, antes de que entren los personajes en escena, sigue patente el símbolo de la pareja:

Chaussures (d'Estragon) <-----> Chapeau (de Lucky).

El sombrero de Lucky pasará a ocupar el lugar del sombrero de Vladimir (21), una vez que éste lo ha divisado. El esquema binario queda ahora representado de la siguiente manera:

Estragon (=pies) + Vladimir (=cabeza) <-----> Espera de Godot.



Las correrías de Estragon y los razonamientos de Vladimir no tienen otra salida posible que permanecer, día tras día, frente a una supuesta llegada de Godot.

Todavía queda en esta obra, de estructura tan simple, una nueva manifestación del esquema binario: la que se desprende de colocar la misma situación en el Acto Primero y en el Acto Segundo. La oposición entre los dos Actos, aparentemente iguales, se manifiesta en lo que es fundamental en Beckett: la sensación de carencia. Es decir, el Segundo Acto contradice al Primero, por cuanto en él no se produce aquello que, en teoría, los personajes esperaban que se produjese. Godot ni llega ni va a llegar, pero Godot se siente en la escena. Es su ausencia la que está presente. Quizá nunca haya sido más verdadera la observación de Ionesco que en este caso:

"Au théâtre tout devient présence et tout devient personnage. L'absence devient personnage, l'orage devient personnage, la force incompréhensible devient personnage, le silence devient personnage, rien est personnage" (22).

Beckett utiliza aquí el procedimiento usado por Ionesco en La Soif et la Faim: colocar al personaje ante una misma situación, que se presenta a través de diferentes manifestaciones y que se podía repetir "ad libitum". Este es también el procedimiento que utiliza Adamov en Le Sens de la Marche, con la siguiente diferencia: mientras que en la obra de Beckett, un mismo personaje es colocado ante una idéntica situación, cambiando sólo el contexto, en La Parodie son dos personajes distintos los que toman dos actitudes diferentes ante una misma situación y en un mismo contexto; de todos modos, tanto en un caso como en otro el resultado sigue siendo el mismo.

En La Cantatrice Chauve, encontramos, desde el mismo comienzo de la obra, a la pareja

M. Smith    <----->    Mme. Smith

enzarzados en un diálogo inconexo -del que forman parte los mismos chasquidos linguopalatales de M. Smith -fiel reflejo de la falta de entendimiento entre los dos, en cuya vida no eran raras las "querelles familiares", según reconoce Mme. Smith (23)-. A éstos se une pronto la pareja de invitados

M. Martin   <----->   Mme. Martin

cada uno de los cuales resulta un verdadero desconocido para el otro, al principio de la Escena Cuarta, en la que se sientan en sendos sillones, frente a frente, hasta descubrir por una larga serie de coincidencias que son marido y mujer y acabando abrazados en un mismo sillón. A partir de la nueva entrada en escena de la pareja Smith, cada pareja permanece sentada enfrente de la otra. A la oposición inicial entre marido y mujer, dentro de cada pareja, se suma la oposición de una pareja a la otra, desde que los cuatro personajes están juntos en escena. En ese momento, el esquema binario queda representado, de acuerdo con la escena, de la siguiente manera:

M. Smith + Mme. Smith   <----->   M. Martin + Mme. Martin.

Para los personajes de la obra, la identidad entre los miembros de cada pareja debía resultar evidente, como para Mme. Smith era evidente la identidad entre marido y mujer en la pareja Bobby Watson:

"Mme. SMITH: (...) Comme ils avaient le même nom, on ne pouvait pas les distinguer l'un de l'autre, quand on les voyait ensemble" (24).

Sin embargo, el juego entre las parejas no ha hecho más que empezar, porque en la misma escena, en la discusión que se origina a propósito de las repetidas llamadas a la puerta, son las dos mujeres las que se unen para enfrentarse a los dos maridos que, a su vez, se han puesto también de acuerdo entre sí, frente a sus dos mujeres:

M. Smith + M. Martin  $\longleftrightarrow$  Mme. Smith + Mme. Martin

Al mismo tiempo, la entrada en escena de Le Pompier ha supuesto un corte, una interrupción, en la narración de historias o anécdotas que hacían los esposos Martin, pasando a ser El Bombero el narrador de historias, inoportuno y molesto para ambas parejas (25), produciéndose la siguiente modificación en el esquema:

M. Smith + Mme. Smith =  
= M. Martin + Mme. Martin }  $\longleftrightarrow$  Le Pompier

Por otra parte, Mary, la asistente, que hasta ahora había permanecido al margen de las dos parejas, pero también tan inoportuna para ambas como Le Pompier (26), hace que el esquema binario funcione, en lo que a ella respecta, de la siguiente manera:

M. Smith + Mme. Smith =  
= M. Martin + Mme. Martin }  $\longleftrightarrow$  Mary

Por consiguiente, el resultado no podrá ser otro, dentro del esquema binario, que el que se produce en la Escena siguiente, cuando Mary resulta ser, con la sorpresa de las otras

dos parejas, la amiga íntima de Le Pompier (27):

M. Smith + Mme. Smith = }  
= M. Martin + Mme. Martin } ←-----→ Mary + Le Pompier

Después del enfrentamiento final, al que se ha llegado con el típico movimiento acelerado de Ionesco, la obra vuelve a empezar, pero habiendo suplantado cada pareja a la otra en su papel.

Si quisiéramos asociar al esquema de los personajes -dentro de una concepción global-, los otros elementos escénicos, encontraríamos el reloj de pared que -como ocurría con el reloj de La Parodie- nunca indica la hora que es realmente y el timbre de la puerta que igual suena cuando llaman que cuando no llama nadie.

En lo que respecta a Genet, aunque Haute Surveillance fuese escrita antes que Les Bonnes, lo cierto es que la primera edición de Les Bonnes apareció en Revue L'Arbalète en 1948, mientras que Haute Surveillance sólo apareció en 1949, editada por Gallimard. Por otra parte, según M. Esslin, Les Bonnes ya había sido representada en el Athénée el 17 de abril de 1947, mientras que Haute Surveillance no se estrenó hasta febrero de 1949, en el teatro Mathurins (28). Por ello, escogemos Les Bonnes, para proceder a este análisis de las parejas, aunque Haute Surveillance presente un esquema similar. Desde el momento en que se levanta el telón, la oposición entre Claire y Solange es manifiesta. Pero pronto observamos que el esquema

Claire ←-----→ Solange

no es más que un juego, teatro dentro del teatro. La verdadera

oposición es la otra; la que se indica en el esquema

Madame  $\longleftrightarrow$  Solange

Esta es, efectivamente, la oposición reflejada en los elementos (los objetos) de la escena, antes de empezar la representación: las flores "à profusion", según el autor, son el símbolo de Madame, mientras que al lado, sobre una silla, hay

"une autre petite robe noire, des bas de fil noirs,  
une paire de souliers noirs à talons plats",

que constituyen la imagen de la criada. Esta oposición la pondrá de manifiesto la misma Solange, cuando dice a Madame:

"Vous avez vos fleurs, j'ai mon évier" (29).

La relación entre los personajes reales de la obra y los personajes representados en la escenificación particular, que se ofrecen a sí mismas las Criadas, es la siguiente:

Claire (= Madame)  $\longleftrightarrow$  Solange (= Claire)

Es decir, la criada Claire, dentro de su juego, representa el papel de Madame, mientras que la criada Solange representa el de su hermana Claire. La alusión a la relación entre Madame y Monsieur provoca la explosión de Solange, celosa de su hermana Claire, a causa de Mario, el lechero. Con lo cual, el esquema de las relaciones entre los personajes quedaría indicada de la siguiente manera:

- 617 -

Claire = Madame (+ Monsieur) <-----> Solange = Claire (+ Mario)

Un paso más y las dos hermanas confiesen su mutua complicidad en el encarcelamiento de Monsieur, mientras que Madame estaría dispuesta a convertirse en la cómplice de éste, aun en el supuesto de que fuese culpable. El odio de las Criadas a los Señores se pone de manifiesto en sus palabras; el sistema binario se refleja, en este momento, con la oposición siguiente:

Madame + Monsieur <-----> Claire + Solange (=les bonnes)

Claire, al beber la taza de veneno, dará muerte, a la vez, a la criada odiada que lleva dentro de sí y a la no menos odiada -a la vez que adorada- Madame a la que representa. Claire encarna, simultáneamente, a los dos personajes enfrentados, de acuerdo con el esquema siguiente:

Claire = Madame <-----> la bonne

A continuación, ofrecemos el esquema correspondiente a cada una de estas obras, de acuerdo con lo arriba indicado:

E S Q U E M A n°1

La Parodie

(Adamov)

- a) Le Directeur de "L'Avenir" <-----> Lili
- Le Chef de réception <-----> Lili
- Le Gérant <-----> Lili
- Le Directeur de l'A.I.T. <-----> Lili
- Le Journaliste <-----> Lili
- L'Avocat <-----> Lili
- L'Employé <-----> Lili
- N. <-----> Lili
- La Pauvre Prostituée <-----> Lili
- b) Le Directeur <-----> Le Journaliste
- L'Employé <-----> N.
- c) 1er. Couple ----- 2e. Couple
- 1er. Commissionnaire ----- 2e. Commissionnai
- 1er. Ouvrier ----- 2e. Ouvrier
- 1ère Voix ----- 2e. Voix
- Pancarte = Amour ----- Horloge = Temps
- 1e. sifflet ----- 2e. sifflet
- d) Le Direct. de "l'Av."=Le Gérant= }  
 =Le Chef de R.=Le Direc. A.I.T. } <-----> L'Employé N.  
 Le Journaliste = Avocat }

E S Q U E M A n.º.2      En attendant Godot (Beckett)

Vladimir    <----->    Estragon

Pozzo        <----->    Lucky

Vladimir <-----> Estragon = Pozzo <-----> Lucky

Vladimir + Estragon (= Pozzo + Lucky) <-----> Godot

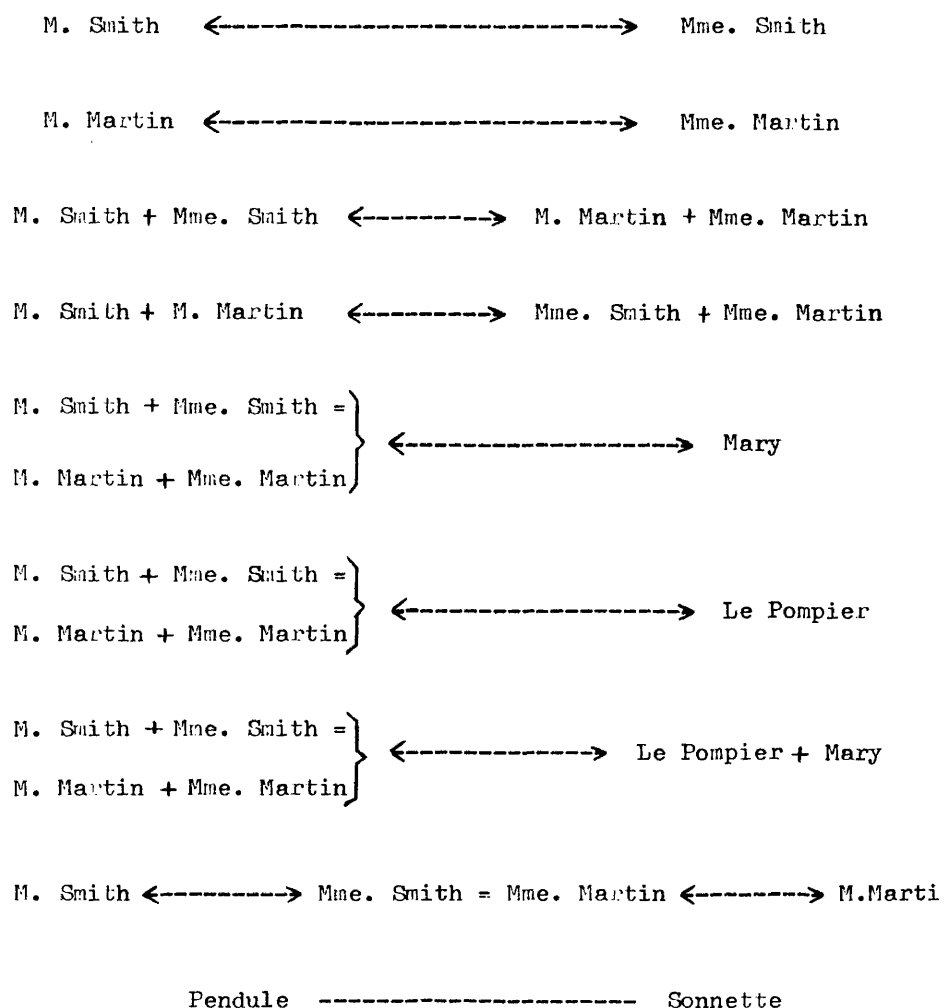
Vladimir + Estragon <-----> Garçon ( = Godot )

Vladimir ( = chapeau )    }  
+ Estragon ( = chaussures) }    <----->    Garçon ( = Godot )

Arbol sin hojas ( = Acto 1º ) <-----> Arbol con hojas (=Acto 2º)



E S Q U E M A n° 3      La Cantatrice Chauve (Ionesco)



E S Q U E M A n<sup>o</sup>.4      Les Bonnes      (Genet)

Claire      ←-----→      Solange

Madame      ←-----→      Solange

Claire ( = Madame )      ←-----→      Solange ( = Claire )

Claire = Madame (+ Monsieur)      ←-----→      Solange = Claire (+ Mario)

Madame + Monsieur      ←-----→      Claire + Solange (=les Bonnes)

Claire = Madame      ←-----→      la bonne

Les Fleurs ( = Madame )      ←-----→      Robe noire ( = Les Bonnes )

Le Réveil      -----      Le Téléphone (1)

- 
- (1) El despertador supone el paso de la ficción a la realidad, mientras que la llamada telefónica lleva consigo el traslado de la realidad a una nueva ficción que supera a la realidad misma.

La tendencia a la pareja es tan general en el teatro nuevo, que incluso en aquellas obras en las que no aparece más que un solo personaje, el esquema estructural de la misma sigue siendo el binario. Tal es el caso de La dernière bande, de Beckett, en la que Krapp, envejecido, aparece dialogando enfrentado al Krapp de cuarenta años antes; lo mismo ocurre en Acte sans paroles I, en donde el Personaje es empujado y derribado materialmente en la escena, sin duda por las mismas Fuerzas Superiores por las que ve conducidos sus pasos Le Mutilé de La grande et la petite manoeuvre (los espectadores reconocían, más fácilmente que nosotros, en el silbato la transmisión de órdenes al Personaje de Acte sans paroles I, puesto que acababan de verlo utilizar a Hamm para transmitir órdenes a Clov, en Fin de partie, obra estrenada previamente en la misma Sesión).

De todos modos, no es de extrañar que el esquema binario sea una constante del teatro nuevo, puesto que refleja no tanto a dos personalidades distintas, sino la alternancia resultante de las dos posibles actitudes trágicas de un solo personaje ante su condición existencial: vivir o contarlo, como dijimos anteriormente. Esta es la clave, a nuestro entender, de todo el teatro nuevo. En escena, lo que se representa realmente es la dialéctica entablada entre dos posibles puntos de vista de un mismo personaje ante una situación determinada y esta dialéctica se traduce unas veces -las más- por la puesta en escena de dos personajes, recurso posiblemente más teatral, y otras -las menos- por colocar sobre las tablas a un solo personaje. La banalidad de las conversaciones y de las cosas cotidianas en que están entretenidos los personajes ionesquianos, que cuanto más se empeñan en parecer copiados de la vida real tanto más nos parecen alejados de ella y estereotipados hasta quedar deshumanizados, constituye un pretexto para poner de manifiesto esta condición.

A fuerza de querer parecerse a los demás, esos personajes han perdido su alma propia y han dejado de parecerse a sí mis-

mos. Así lo comentaba el mismo Ionesco en su conversación con C. Bonnefoy:

"C' est parce qu'ils ont voulu être comme les autres qu'ils sont déshumanisés, ou plutôt dépersonnalisés (...) Ces gens ont renoncé à leur humanité (...) à leur vie propre, à leur personnalité" (30).

Esto ha sido la consecuencia de que dichos personajes hayan sacrificado su verdadera cara, su verdad vivida en su soledad, en aras de la charlatanería cotidiana, de aquel "bavardage" heideggeriano (próximo a la mentira vital ibseniana) que expusimos en el Estudio Temático. Así lo comentaba también un personaje de Ionesco, remedando sin duda a su tutor:

"NICOLAS: (...) Nous ne sommes pas nous mêmes... La personnalité n'existe pas" (31).

Aquí está posiblemente lo más característico del personaje del teatro nuevo, respecto del personaje del teatro anterior y fundamentalmente comparado con el de la tragedia clásica, raciniana o isabelina; es decir, que mientras este último pertenecía generalmente a la clase más sobresaliente de la sociedad y se enfrentaba a una situación excepcional -ligada normalmente al propio linaje- el personaje del drama moderno, y más concretamente el del teatro nuevo, es un pobre hombre, oprimido como en Adamov, ignorado como en Ionesco, postergado como en Genet o vagabundo como en Beckett, que ha llegado a esta situación por un proceso de rebajamiento de la calidad del héroe trágico que, como contrapartida y como si conservase un lejano parentesco con los personajes de Eurípides, lo llena, eso sí, de unas "más amplias implicaciones humanas", como dice Francisco J. Hernández (32).

Los Cid, Fedra, Andrómaca o los Romeo, Macbeth, Hamlet o, incluso, los procedentes de la Comedia, como los Tartufo, Harpagón, etc., revestidos todos ellos de una acusada personalidad,

han cedido las tablas a unos personajes intrascendentes, manejados como marionetas por unas fuerzas superiores a las que es inútil oponer resistencia, cuyo sadismo experimentan en sí mismos o cuya opresión aceptan hasta la práctica masoquista en un ambiente que reviste, en ocasiones, las características patológicas, con cierta complicidad de origen mágico o hasta cósmico. En otras palabras, el héroe ha cedido su lugar al sub-héroe que otros preferirían calificar de anti-héroe. Pero es un sub-héroe que participa al mismo tiempo de lo sub-humano. Sub-humano en Adamov, por ser víctima de una opresión o persecución constante, no exenta de caracteres paranoicos; sub-humano en Ionesco, por una banalidad cotidiana que ha colocado a sus personajes en una situación de impase provocada o por tradiciones familiares o por disposiciones administrativas o por leyes naturales que convierten a sus personajes en unas verdaderas "Víctimas del deber"; sub-humano en Beckett, desde el momento en que sus vagabundos sentenciosos, por un acto querido o aceptado, se han encerrado en su caparazón -que puede ir de los muros de una habitación como en La dernière bande hasta un desierto chamuscado como en Cendres o en Oh les beaux jours-, no tanto para evitar ser hostigados por los otros cuanto para seguir aguijando a su otra mitad en una fruición repartida entre lo sádico y lo sensual; sub-humano en Genet, con más razón todavía que en los tres autores anteriores, por cuanto han sido los bajos fondos los que le han proporcionado sus personajes: sus "escogidos" han sido efectivamente los "separados", pero no por arriba, como en la tragedia clásica, sino por abajo: los rechazados por el color, como los Negros, o por la raza, como los Arabes, o por el crimen, como los Reclusos, o por la casta social, como las Criadas, o por el vicio, como Irma y sus Clientes.

Los disminuidos físicos en coches de inválidos o en un cochecito de bebé o reclusos en cubos de basura como en Beckett y en Adamov o los paranoicos y los que regresan al mundo de la infancia como en Adamov y en Ionesco o como las máscaras de los Negros que juegan a ser Blancos y los muertos que siguen pleiteando por las causas de los vivos como en Genet, dan un ambien-

te de irrealidad a este teatro que, sin embargo, no logra distraer la atención del público. La razón es clara: el público ha entrado también en el juego. Lo importante no es ya el personaje, sino la situación, como advirtieron pronto algunos críticos como Laurent Loursou:

"Nous ne sommes pas pris par le personnage de la pièce, mais par la situation. Et nous touchons ici la clef du théâtre d'Ionesco. Son théâtre est essentiellement un théâtre de situations. Selon sa conception (et son aveu même), il n'y a plus de personnages, dans la vie actuelle, mais des situations" (33).

Que esta situación refleja una trascendencia existencial, queda expuesto en el Estudio Temático. Los propios autores lo han declarado también, a veces, sin recato, como Ionesco:

"Mon personnage doit aller au-delà de sa condition temporelle, et à travers cette condition il doit rejoindre l'humanité... C'est surtout l'identité profonde qui m'intéresse." (34).

Asimismo, la situación dramática, de acuerdo con la concepción beckettiana, corresponde bastante fielmente, como dice Marie-Claude Pasquier, al término inglés "predicament":

"littéralement, "predicament" veut dire situation, mais, par un pessimisme de la langue anglaise, situation inévitablement fâcheuse, précaire, désastreuse quoi qu'on fasse, comme dans le "auribus teneo lupum" de Térence: lorsqu'on s'est mis dans le cas de tenir un loup par les oreilles, qui saurait dire s'il vaut mieux le tenir ou le lâcher? Le personnage beckettien est de la même façon engagé, et bien mal engagé." (35).

Esta despersonalización -que sitúa a los personajes del teatro nuevo, como a otros hijos de Saúl en un estado larvario (36)- hace que los personajes se conviertan en fantoches, en

títeres o marionetas cuya condición queda reflejada en el mismo nombre o más bien, en la carencia de nombre con que el autor los ha designado; esto es especialmente frecuente en Beckett: así, en Acte sans paroles I, el nombre con que se designa al único personaje es precisamente el nombre común "Personnage"; "Le Personnage" es también el nombre que Ionesco da al protagonista de Ce formidable bordel; en La Vase el personaje no tiene ni siquiera nombre; no es más que una Voz en "off"; en Jeux de massacre desfilan por la escena una serie tras otra de expósitos, personajes sin nombre, siendo en cambio muy escaso el número de personajes que tienen nombre propio: en la Primera Escena intervienen ocho "Ménagère, ocho "Homme", ocho "Femme"; en la Segunda actúa tan sólo "Le Fonctionnaire"; en la Tercera aparecen "Le Maître de maison", dos "Domestiques", dos "Servantes", un "Policier"; en las otras Escenas, encontramos "Le Docteur", "L'Infirmière", dos "Bourgeois", "Le Gendrier", dos "Prisonnier", "Un Passant", "Le Compagnon", "La Mère", "La Servante", "La Jeune Fille", "Le Jeune Homme", "Le Vieux", "La Vieille", "L'Officier", tres "Agent", tres "Personnage", dos "Orateur", seis "Docteur", etc., para intervenir en la última escena, dando remate a la obra, "L'Homme".

Pero es Beckett quien más ha acentuado la expresión de esta falta de personalidad por medio del nombre y especialmente en sus obras cortas: en Comédie sus tres personajes son designados por F 1 (= Première Femme), F 2 (=Deuxième Femme) y H (= Homme). Aquí la despersonalización es llevada al máximo por el ambiente en que se ven materialmente sumergidos los tres personajes de principio a fin. Estas son las indicaciones del autor, en el comienzo de la obra:

"A l'avant-scène, au centre, se touchant, trois jarres identiques, un mètre de haut environ, d'où sortent trois têtes, le cou étroitement pris dans le goulot. Ce sont celles, de gauche à droite vues de l'auditoire de F 2, H et F 1. Elles restent rigoureusement de face et immobiles d'un bout à l'autre de l'acte. Visage sans âge, comme oblitérés, à peine plus différenciés

que les jarres (...) Visages impassibles. Voix atones (...)" (36).

En Va et vient, encontramos también a tres personajes con nombres tan neutros como Vi, Ru, Flo, de voces apagadas, con abrigos abrochados hasta el cuello y de color morado oscuro, amarillo oscuro y de alas anchas, para que las caras permanezcan en la sombra y con un parecido tan pronunciado entre los tres como sea posible, según las indicaciones del autor. En Cascando, el Ouvreur -el que acciona el interruptor- alterna sus palabras con la "Voix" y con "Musique". En Paroles et Musique son también las Palabras y la Música las que alternan en el diálogo, entrecortado únicamente por una serie de "gemidos" y por algunas palabras sueltas, generalmente monosílabos, de Croak. En Acte sans paroles II, son asimismo A y B quienes son sacados alternativamente de su saco de dormir por medio del "tercer personaje", un aguijón. En Pas moi no se ve más que a la "Douche" que mueve los labios, de acuerdo con las articulaciones exigidas por el texto, mientras el resto de la cara permanece invisible; el "Auditeur" de la misma obra queda descrito de la siguiente manera:

"haute silhouette, sexe indéterminé, enveloppée d'une ample djellaba avec capuchon, faiblement éclairée de tout son long (...) figée d'un bout à l'autre à part quatre gestes brefs aux endroits indiqués"(37).

En Pas es M.(=May) quien dialoga con V. (=Voix de Femme), voz que procede del fondo de la escena, envuelta en la oscuridad. El personaje permanece como diluido en el ambiente:

"Eclairage: faible, froid. Seuls sont éclairés l'aire et le personnage, le sol plus que le corps, le corps plus que le visage" (38).

En Fragment de théâtre I, los personajes son A y B. En Frag-



ment de théâtre II, son A, B y C. En Pochade radiophonique, A (= Animateur), D (= Dactylo), D (= Dick, que no habla) y F (= Fox). En Esquise radiophonique, los personajes son Lui y Elle (el mismo nombre de los personajes de Délire à deux, de Ionesco) que alternan en el diálogo con "Musique" y "Voix".

En la primera obra de Adamov -La Parodie- encontramos a "N." y junto a él a "L'Employé", "Le Journaliste", "Le Directeur", "La Pauvre Prostituée", y así a todos los personajes de la obra, sin uno solo que sea designado por su nombre propio, excepto precisamente Lili, que si no pasa claramente como mujer pública, sí puede ser considerada como mujer "común" (39). En La grande et la petite manoeuvre, los personajes son "Le Mutilé", dos "Policiers", "Le Militant", "La Soeur", dos "Manchot", "La Surveillante", "Le Blessé", dos "Partisant", y, a su lado, tan sólo tres personajes con nombre propio. En Tous contre tous, son cinco los personajes con nombre propio y, en cambio, once los designados por un nombre común. En L'Invasion, son cuatro los que tienen nombre común y otros tantos los que tienen nombre propio. En Le Sens de la Marche hay seis que llevan nombre propio y, frente a ellos, "Le Père", "Le Commandant", "Le Prédicateur", "Le Directeur d'école", "L'Adjoint", "Le Premier Aspirant", "Le Premier Adèpte", "Le Premier Elève", "Le Deuxième Aspirant", "Le Deuxième Adèpte", "Le Deuxième Elève", "Le Troisième Aspirant", "Le Troisième Adèpte", "Le Troisième Elève". En Le Printemps 71, Adamov alterna los diversos Cuadros de la obra con escenas de guiñol, en las que intervienen, con papeles de títeres, Bismarck, "Monsieur Thiers", "L'Assemblée", "La Banque de France", "Le Conciliateur", "La Commune". Parece como si Adamov pretendiera ridiculizar incluso a personajes o instituciones que han pasado a la historia precisamente por su carácter indiscutible.

Genet (aunque en Le Balcon encontramos a "L'Evêque", "Le Juge", "Le Bourreau", "Le Général", "Le Chef de la Police", "Le Vieux", "L'Homme", "L'un des Révoltés", "L'Envoyé", "Le

Premier Photographe", "Le Deuxième Photographe", "Le Troisième Photographe", "Le Mendiant", "L'Esclave", "La Reine", "La Femme", "La Voleuse", "La Fille" y, frente a ellos, sólo Irma, Carmen y Chantal (precisamente tres mujeres del prostíbulo), además del revolucionario Roger y Arthur) utiliza otra técnica para indicar esa despersonalización: es la técnica de los espejos, como indicamos anteriormente, técnica por la que el personaje sufre una verdadera desintegración ontológica y se convierte en una sombra de sí mismo, sin saber casi nunca con certeza, cuándo es el personaje y cuándo su sombra. Esto es lo que se propone con sus disfraces, sus imitaciones, sus máscaras o con las interferencias existentes entre unos personajes y sus oponentes.

Esta es la técnica que utilizaba Adamov, cuando contemplaba el mundo "à vol d'oiseau": esto le permitía, como dice él,

"créer des personnages presque interchangeableables, toujours pareils à eux-mêmes, en un mot, des marionnettes" (40).

Esa técnica del disfraz, del teatro dentro del teatro, "le rôle de convention" que el mismo autor reclama para sus personajes es tan elemental en Genet, que cuando el disfraz de la escena no fuese suficiente para la conciencia del público, ese disfraz debería invadir el patio de butacas, repartiendo las máscaras entre el público o suprimirlo por maniquíes, como Genet indica para la representación de Les Nègres (41).

Al mismo tiempo, estos personajes, disimétricos y antitéticos, son a la vez complementarios. En efecto, en Acte sans paroles II, Beckett nos presenta a dos personajes de estas características:

"Des deux personnages le premier A est lent et maladroit (gags lorsqu'il s'habille et se deshabilite), le second B précis et vif" (42);

B permanece en el estado de vigilia, A está más próximo al estado del sueño; B vive la vida ordinaria: consulta su reloj, su brújula, su mapa; A piensa, es el retrato de Hamm, con su rostro cubierto por el pañuelo, mientras guarda la llave de la vida; B es el ejecutivo Clov; A y Hamm son la mente (la cara despejada de Vladimir bajo su sombrero) B y Clov son las manos y las piernas de los anteriores (la imagen de Estragon, ocupado todo el tiempo en ponerse y quitarse las botas), de la misma manera que "Le Mutilé" de Adamov es también "N.", cuyo cadáver fue recogido por los basureros en la vía pública y "L'Employé" es una copia de "Le Militant".

En Genet, Irma y La Reine se complementan mutuamente como se complementan el revolucionario Roger y Le Chef de la Police. Cada uno encuentra su razón de ser en el otro. De acuerdo con la dialéctica hegeliana no es posible que exista el Amo sin el Esclavo, el padre sin el hijo, el marido sin la mujer, ni viceversa. Roger sabe que su existencia acabará desde el momento en que El Esclavo deje de cantar sus hazañas y El Esclavo sabe que él sin Roger no es nada (43). En Les Bonnes, es Claire, en su papel de Madame, quien le dice a Solange, en su papel de la criada Claire:

"C'est grâce à moi que tu es" (44);

cuando Solange la incita a abandonar la casa de Madame, antes de que su complot sea descubierto, Clara no encuentra a dónde ir, como no lo encuentra tampoco Clov, cuando intenta abandonar a Hamm ni cuando Vladimir y Estragon intentan separarse. Efectivamente, ¿qué razón de ser puede tener un Hamm ("hammer" = martillo), si no existe un Clov ("clou" = clavo) para recibir sus golpes y qué razón de ser puede tener un clavo, si no existe un martillo para darlos?.

Como dice Jacquart, y según se ha expuesto anteriormente, esas parejas de personajes han sido creadas por sus autores,

"pour présenter deux attitudes fondamentales, deux façons extrêmes d'envisager l'existence" (45).

Esas dos actitudes fundamentales ante la existencia corresponden, de acuerdo con nuestra exposición, a las dos opciones del dilema trágico ante las que se encuentran los personajes del teatro nuevo: vivir o contarlo. El "choix" de Vladimir (=Didi) ha sido "vivir", en el sentido existencialista sartriano, el "choix" de Estragon (=Gogo) ha sido "contarlo". Por esto, Vladimir detesta las historias, el "bavardage" heideggeriano; Estragon, en cambio, siente necesidad de contarlas:

ESTRAGON.- J'ai fait un rêve.  
VLADIMIR.- Ne me le raconte pas!  
ESTRAGON.- Je rêvais que...  
VLADIMIR.- NE LE RACONTE PAS!  
ESTRAGON.- (Geste vers l'univers) Celui-ci te suffit?  
(Silence) Tu n'es pas gentil, Didi. A qui veux-tu que je raconte mes cauchemars privés, sinon à toi?  
VLADIMIR.- Qu'ils restent privés. Tu sais bien que je ne supporte pas ça" (46).

El simbolismo de la pareja ionesquiana, cuyos miembros tratan de aproximarse pero que viven cada vez más distanciados el uno del otro, porque existe un obstáculo interpuesto entre ambos -"la faute, le péché originel", según el comentario de Ionesco a C. Bonnefoy (47)- que, lejos de desaparecer se agiganta cada día más, podemos observarlo en Amédée y Madeleine. El sentimiento mutuo de complementariedad y la necesidad que sienten de vivir el uno al lado del otro es tanto más creciente cuanto más se separan: los gritos de Madeleine cuando Amédée levanta su vuelo lo atestiguan. Pero es el mismo Ionesco quien nos explica todo el simbolismo que encierra esta pareja:

"Le couple c'est le monde lui-même, c'est l'homme et la femme, c'est Adam et Eve, ce sont les deux moitiés de l'humanité qui s'aiment, qui se retrouvent, qui n'en peuvent plus de s'aimer; qui, malgré tout, ne peuvent

pas ne pas s'aimer, qui ne peuvent être l'un sans l'autre. Le couple ici, ce n'est pas seulement un homme et une femme, c'est peut-être aussi l'humanité divisée et qui essaie de se réunir, de s'unifier" (48).

Esta humanidad dividida y que intenta en vano unificarse está también latente en M.y Mme. Martin, en Les Chaises, unidos en matrimonio pero viviendo como desconocidos, como lo está asimismo en la pareja de Délire à deux y de La Colère, con un enfrentamiento de resonancias cósmicas y apocalípticas, así como entre Choubert y Madeleine, en Victimes du devoir, separados por Le Policier, o como entre Marie-Madeleine y Jean, retenido por los Frailes, en La soif et la faim, o como entre los dos Viejos, separados por el vacío, en Les Chaises, o como le ocurre al rey Bérenger, separado de la reina María por la reina Marguerite, verdadera imagen de la muerte (o del Coro griego que la anuncia), en Le roi se meurt (49). El Viejo de Jeux de massacre había vivido toda su vida angustiado, corriendo detrás de lo que no tenía. Cuando se dio cuenta de lo feliz que hubiera podido vivir con La Vieja, ésta se estaba muriendo a su lado; éste fue su último comentario:

"LE VIEUX: Il est trop tard (..) La joie était là. Je n'ai pas su. Viens, ma fille, viens, je t'emmène. Et tu me portes dans ta nuit" (50).

Así pues, los neuróticos o paranoicos de Adamov, los títeres o marionetas de Ionesco, los vagabundos o clowns de Beckett, los postergados o criminales de Genet, constituyen ese mundo de personajes (insólito en el teatro anterior a los años cincuenta) que bien pueden llevar el calificativo de sub-humanos o de "seres-límite", como los denomina E. Jacquart (51).

Nuestro filósofo Ortega y Gasset fue uno de los primeros en descubrir esta tendencia a la deshumanización en el arte moderno, tendencia a la deformación que se consigue precisamente por el procedimiento de "romper su aspecto humano" (52).

Lo que Ortega y Gasset quizá no pudiera prever fue que el hombre moderno fuese a seguir los mismos pasos del arte y acabase por romper también su propio aspecto. Seguramente por este motivo, los presos de San Quintín fueron de los primeros en quedarse extáticos, al presenciar la representación de En attendant Godot, en cuyos personajes veían reflejada su imagen viva, según nos refiere M. Esslin (53), como nosotros nos quedamos absortos ante el Guernica de Picasso, invadidos por el mismo sentimiento de trágico rompimiento y de aparente deshumanización. Esta deshumanización que encontramos en el teatro nuevo y que, paradójicamente, lejos de oponerse al hombre, se aproxima más todavía a él es el primer postulado de la nueva estética teatral, que separa el teatro anterior a los años cincuenta del teatro posterior a esa fecha.

De esa complementariedad y de esa mutua dependencia existente entre los dos miembros de la pareja, en ese teatro en el que la intuición juega un papel mucho más importante que el intelecto, uno más uno, para nosotros, no son dos (o "casi dos", como dice Jacquart), sino que siguen siendo uno. Efectivamente, esos personajes son unas meras existencias cuyo único soporte, como decía Ionesco, es su situación; son unas existencias ficticias, sin esencia, sin personalidad, existencias cuya esencia no sobrepasa el nivel cero:

"Personajes sin caracteres. Pantoques. Seres sin rostros. Más bien: marcos vacíos a los cuales los actores prestan sus propios rostros, su persona, alma, carne y huesos" (54),

como decía Ionesco, a propósito de los personajes de La Cantatrice Chauve, pero que podría decirse con los mismos motivos del resto de sus personajes.

Ahora bien, esas dos existencias que se enfrentan y, a la vez, se complementan la una a la otra, representan, como in-

dica G. Croussy a propósito de la pareja beckettiana, el más puro exponente del sentimiento trágico:

"Les couples représentent le sentiment tragique parfait: impossibilité de vivre et impossibilité de mourir. Ils sont condamnés à un tête-à-tête horrible jusqu'à la fin des temps" (55).

La verdadera arquitectura dramática, en las obras del teatro nuevo, no hay que buscarla, sin embargo, en sus personajes. Cuanto ocurre en la escena -y no solamente en Les Nègres, de Genet- no es más que el reflejo o la proyección de otro drama que tiene lugar fuera de ella. Las tablas son únicamente el espejo genetiano que refleja el patio de butacas. Ahí es donde tiene lugar la auténtica representación; al contar con ese nuevo elemento, el teatro nuevo cobra su verdadera dimensión. El duelo existente en el corazón del hombre, su alma partida en dos, aquel "besoin de la lune" experimentado por Calígula y su terrible comprobación de que "les hommes meurent et ils ne sont pas heureux" (56), el desafío del Emperador frente a los Patricios, la postura del loco frente a los cuerdos, quedan aquí reflejados con una plasticidad que anteriormente no se había conseguido.

Aquellas fuerzas superiores que actúan desde bastidores guiando los pasos de los personajes en contra de su voluntad, esas Voces en Off de rostros que no aparecen, esos personajes alegóricos procedentes de sueños o de la imaginación, las metamorfosis que experimentan, la misma imagen de sí mismo tras cuya búsqueda corre el personaje durante toda la obra, mientras que frente a él lo único que aparece, una y otra vez, con insistencia es una imagen contrahecha, monstruosa, aberrante, de su yo, como sugiere P. Vernois, sobre el personaje ionesquiano:

"C'est le duel des deux parties de l'âme dont l'une se produit à visage découvert avec le personnage-pivot à

la recherche de lui même, l'autre restant masqué dans une trompeuse sécurité" (57).

Los dos miembros de la pareja, uno de los cuales se dedica generalmente a "vivir" y el otro a "contarlo" no son más que las dos facetas del alma humana -del espectador más que del actor- en su perpetuo enfrentamiento. Este es el principio y el fin de la estética arquitectónica del teatro nuevo. Por esta razón, Genet insistía en la nueva concepción del espacio teatral, de lo que él consideraba que debería ser "le théâtre monumental"; para él, la representación debería tener lugar en un cementerio, "un cimetière vivant". Pero esa representación no sería más que el fresco de la galería que se puso de moda en los cementerios durante el siglo XV. La auténtica danza macabra, la verdadera danza de la muerte sería aquella en la que están participando los del patio de butacas. A esa verdad aludía un personaje genetiano, cuando se dirigía al público, al final de la obra, diciendo:

"il faut rentrer chez vous, où tout, n'en doutez pas, sera encore plus faux qu'ici" (58).

Este enfrentamiento del hombre mortal con el hombre inmortal es la piedra de toque de la arquitectura dramática del teatro nuevo.

Estos personajes, situados en los antípodas del super-héroe de Nietzsche y tan alejados del héroe clásico, tienen, sin embargo, una importante faceta común con éste: el carácter ejemplar, esencial para la Tragedia. La imposibilidad de rebelarse contra el Amo, de acuerdo con los postulados hegelianos expuestos en el Estudio Temático, se traduce en una aceptación que tiene tanto de resignación como de insolencia. Pero, aceptación que no está muy lejana de aquella que Francisco J. Hernández califica como



"última aceptación patética de la ineluctabilidad del destino que ilumina a los personajes de Racine al final de la tragedia" (59).

En este sentido, el viejo Créon de La Thébáïde que, atormentado por sus crímenes, no puede soportar, al final de su vida, el peso de su soledad, de alguna manera es superado por Bérenger que, al perder a Daisy, hace un acto de suprema afirmación de sí mismo:

"CRÉON.- Je suis le dernier sang du malheureux Laïus;  
(...)  
Vous m'ôtez Antigone, ôtez-moi tout le reste"  
(60).

"BERENGER: Je suis le dernier homme, je le resterai  
jusqu'au bout!  
Je ne capitule pas! (61).

Asimismo, cuando Winnie bendice el último de sus días felices que la mantiene todavía apegada a la tierra, supera la frialdad de Bérénice, al despedirse de Tito y Antíoco:

"BERENICE.- Je l'aime, je le fuis; Titus m'aime, il me quitte  
(...)  
Tout est prêt. On m'attend. Ne suivez point mes pas." (62).

"WINNIE.- (Expression heureuse) Win! (Un temps) Oh le beau jour encore que ça aura été. (Un temps)  
Encore un (Un temps) Après tout (...)" (63).

La serenidad estoica de Hamm, al final de su partida perdida o el optimismo de "L'Employé" de La Parodie, cuando todo se había confabulado contra él, podrían servir de lección a Orestes -cuya rabia teme todavía Pylade después de muerto-, al ver que la catástrofe que el cielo le depara había superado con creces

la que él mismo había implorado a los dioses:

"ORESTE.- J'étais né pour servir d'exemple à ta colère,  
Pour être du malheur un modèle accompli.  
He bien! je meurs content, et mon sort est rempli"  
(64).

"HAMM.- (...) Puisque ça se joue comme ça... (il déplie le  
mouchoir)... jouons ça comme ça... (il déplie)...  
et n'en parlons plus... (il finit de déplier)...  
ne parlons plus." (65).

La seguridad de Irma en su palaciego prostíbulo, consciente de su soledad al acabar de representar su falso papel de Reina, contrasta con la incertidumbre de la despechada Hermione:

"HERMIONE.- Où suis-je? Qu'ai-je fait? Que dois-je faire encore?  
Quel transport me saisit? Quel chagrin me dévore?  
Errante, et sans dessein, je cours dans ce palais.  
Ah! ne puis-je savoir si j'aime ou si je hais?  
(66).

"IRMA: Trente... huit salons! Tous dorés (...) Et toutes  
ces représentations pour que je reste seule, maîtresse  
et sous-maîtresse de cette maison et de moi-même" (67).

Béranger, en Tueur sans pitié, parece concentrar, a la vez, en sí mismo la fatalidad que se cierne sobre Fedra, la desgracia de Hipólito y la resignación de Teseo. La fatalidad, mitad jansenista, mitad sofoclea, que acecha a los personajes racinianos de Phèdre, había sido anunciada a Béranger por L'Architecte:

"Calmez-vous. Nous sommes tous mortels" (68).

Sin embargo, como otro Hipólito levantando su dardo frente al

monstruo marino que habrá de devorarlo (69), Bérenger es también el único que se atreve a enfrentarse al monstruoso Asesino, enano horripilante de un solo ojo y mirada de acero, para claudicar finalmente, de rodillas ante él, viendo lo inútil de sus súplicas, como Teseo renuncia a implorar a los dioses:

"THESEE.- Je hais jusques au soin dont m'honorent les Dieux;  
Et je m'en vais pleurer leurs faveurs meurtrières,  
Sans plus les fatiguer d'initiales prières."  
(70).

"BERENGER: Mon Dieu, on ne peut rien faire!.. Que peut-on faire..  
Que peut-on faire..." (71).

Podemos decir que el sub-héroe del teatro nuevo tiene de común con el héroe corneliano, que se enfrenta a su fatalidad con una indiferencia superior -que llega en él al cinismo- y, al mismo tiempo, tiene de común con el héroe raciniano la aceptación de sí mismo con su propia debilidad, sin rebelarse ni desesperarse.

No obstante, hay una gran diferencia entre los héroes clásicos y estos personajes: si Irma aparece con el atavío de reina, sus ropajes forman parte de un disfraz, no es que se trate de la hija de un Menelao o de la esposa de un Pirrho. Si Bérenger se enfrenta al Asesino, es porque éste le sale al paso, no porque él se vea con fuerzas para destruirlo, como hizo Teseo, el héroe griego, con el Minotauro. Por su parte, Hamm sabe que tiene su partida perdida de antemano en su juego con el Tiempo, pero no sufre la persecución de las Erinyas que sufriera Orestes, porque no fue Hamm quien introdujo a su padre y a su madre en el cubo de basura sino el mismo que lo había dejado a él mismo en su silla de ruedas. La ironía refinada que se descubre en las palabras de Winnie está tan lejos de la pasión sincera que Bérénice podía sentir por Tito como del esfuerzo realizado

por separarse de él. La soledad de Bérenger ante la invasión de rinocerontes tampoco es del mismo género que la experimentada por el tirano de Tebas en sus últimos días.

A diferencia de lo que Racine exigía para la tragedia, en el teatro nuevo ni es posible "que l'action en soit grande" ni "que les acteurs en soient héroïques" ni "que les passions y soient excitées" (72), puesto que la banalidad de lo cotidiano o el ambiente de pesadilla de esas obras están reñidos con ese concepto de "grandeza" o de "heroísmo". Pero, es también Racine quien manifiesta -en el mismo "Préface" a Bérénice- que la tragedia no es necesariamente una obra complicada y cargada de intriga:

"La principale règle est de plaire et de toucher. Toutes les autres ne sont faites que pour parvenir à cette première" (73).

La intervención de los dioses en los destinos del héroe, en la tragedia clásica, no tenía por objeto reducir el papel del héroe a simple comparsa, antes al contrario, los Aquiles, Héctor, Ulises, Diomedes, Edipo, etc., adquirían unas dimensiones muy superiores al resto de los mortales, gracias a esa participación de los dioses. Asimismo, uno de los rasgos más admirables de Shakespeare, para Jan Kott, consiste en la introducción de lo cotidiano en la tragedia:

"esos cortos momentos en que repentinamente emplaza la tragedia con lo cotidiano" (74),

cuando sus protagonistas, antes o después de una acción "heroica", realizan una serie de acciones idénticas a las que nosotros repetimos a diario y de la misma manera que nosotros las ejecutamos, sin que por ello pierdan ante nosotros la admiración que han despertado.

En el teatro nuevo, en cambio, asistimos a la destrucción del héroe clásico: o es "la situación" la que cobra especial relieve a expensas del personaje, como ocurre especialmente en Adamov y en Ionesco, o es el truncamiento entre el mundo exterior y el personaje -convertido en un "recluso" ya sea por una decisión personal, como en Beckett, ya sea por una voluntad ajena, como en Genet- lo que se ha producido. Por otra parte, la presencia de la pareja y la ruptura entre sus miembros es la manifestación de las contradicciones y de la desintegración del "yo". El héroe clásico ha quedado, en el teatro nuevo, como degradado, pero si, como dice Ionesco,

"la obra maestra teatral tiene un carácter superior ejemplar: me devuelve mi imagen, es espejo, es toma de conciencia" (75)

y si el teatro nuevo ha conseguido que el hombre moderno reconozca su imagen a través de los personajes que desfilan por sus obras, habrá que reconocer que el teatro nuevo no está desprovisto del carácter ejemplar que poseía la tragedia clásica.

- (1) Cfr. P. Vernois, La dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco, p. 108.
- (2) Cfr. E. Ionesco, Jeux de massacre, en Th. V, p. 29.
- (3) Cfr. Shakespeare, Ricardo III, Acto V, Esc. 4, E. Ionesco, Le roi se meurt, en Th. IV, p. 50 y J. Genet, Le Balcon, en Oeuv. Com, IV, p. 89.
- (4) Cfr. L'Avant-Scène, nº. 313, 15 juin.
- (5) Cfr. A. Adamov, La Parodie, en Th. I, p. 29.
- (6) Cfr. A. Adamov, Op. cit., p. 48.
- (7) Cfr. A. Adamov, Op. cit., p. 28.
- (8) J. Genet, Le Balcon, en Oeuv. Comp., IV, pp.84-85.
- (9) E. Ionesco, Victimes du devoir, en Th. I, pp. 194-196.
- (10) E. Ionesco, Op. cit., p. 226.
- (11) J. Genet, Les Paravents, p. 12.
- (12) Cfr. A. Adamov, Le Printemps 71, en Th. IV, p. 93.
- (13) Cfr. E. Ionesco, L'Homme aux valises suivi de Ce formidable bordel, Gallimard, 1975, p. 103.
- (14) Cfr. A. Adamov, "Note Préliminaire" a Théâtre II, pp.8-15 y en Ici et Maintenant, pp. 16-27.
- (15) E. Jacquart, Le théâtre de dérision, p. 151.
- (16) Cfr. A. Adamov, La Parodie, en Th. I, p. 17.
- (17) Cfr. A. Adamov, Op. cit., pp. 39 y 45.
- (18) Cfr. A. Adamov, "Note Préliminaire" a Th. II, pp. 8-9.
- (19) Cfr. A. Adamov, La Parodie, en Op. cit., p. 11.
- (20) Cfr. A. Adamov, Op. cit., pp. 9 y 54.
- (21) Cfr. S. Beckett, En attendant Godot, p. 122.
- (22) E. Ionesco, en Les Nouvelles littéraires, de 25 de febrero de 1971 y en Antidotes, p. 254.
- (23) Cfr. E. Ionesco, La Cantatrice Chauve, en Th. I, p. 38.
- (24) Cfr. E. Ionesco, Op. cit., p.22.
- (25) Cfr. E. Ionesco, Op. cit., p. 46.
- (26) Cfr. E. Ionesco, Op. cit., Escenas II y V.
- (27) Cfr. E. Ionesco, Op. cit., Escena IX.
- (28) Cfr. M. Esslin, El teatro del absurdo, pp. 161 y 168 y J. Genet, Journal du voleur, p. 47.
- (29) Cfr. J. Genet, Les Bonnes, en Oeuv. Com., IV, p. 145.

- (30) Cfr. C. Bonnefoy, Entretiens avec Eugène Ionesco, pp. 137-138.
- (31) E. Ionesco, Victimes du devoir, en Th.I, p. 226.
- (32) Francisco J. Hernández, El teatro de Montherlant, p. 268.
- (33) L. Lourson, "Le Marionnettiste Ionesco et ses joyeusement cruelles démonstrations par l'absurde", en La Tribune de Genève, de 26 de abril de 1956: cita de E. Jacquart, en Le théâtre de dérision, p. 118.
- (34) Cfr. E. Ionesco, Interviu en L'Express, de 28 de enero de 1960.
- (35) Marie-Claire Pasquier, en Cahiers Renaud-Barrault, Número especial, "Samuel Beckett".
- (36) S. Beckett, Comédie et actes divers, pp. 9 y 10.
- (37) S. Beckett, Pas moi, p. 81.
- (38) S. Beckett, Pas, pp. 7-8.
- (39) Cfr. A. Adamov, La Parodie, en Th. I, p. 9.
- (40) Cfr. A. Adamov, "Note Préliminaire" a Th. II, p. 8.
- (41) Cfr. J. Genet, Les Nègres, pp. 11 y 13.
- (42) S. Beckett, Acte sans paroles II, en Comédie et actes divers, p. 95.
- (43) Cfr. J. Genet, Le Balcon, en Oeuv. Com, IV, p. 129.
- (44) J. Genet, Les Bonnes, en Oeuv. Com., IV, p. 144.
- (45) E. Jacquart, Le théâtre de dérision, p. 134. Sobre la antinomia entre Vladimir y Estragon, véase Leonard Pronko, Théâtre d'Avant-Garde, p. 47 y G. Serreau, Historia del "nouveau théâtre", pp. 90-95.
- (46) S. Beckett, En attendant Godot, p. 23.
- (47) C. Bonnefoy, Entretiens avec Eugène Ionesco, p. 97.
- (48) C. Bonnefoy, Loc. cit.
- (49) Cfr. H. Donnard, "Ionesco dramaturge", en Lettres modernes, pp. 173-175.
- (50) E. Ionesco, Jeux de massacre, en Th. V, p. 95.
- (51) Cfr. E. Jacquart, Le théâtre de dérision, p. 146.
- (52) Cfr. J. Ortega y Gasset, La deshumanización del Arte y otros Ensayos Estéticos, pp. 31-34, citado por E. Jacquart, en Op. cit, loc. cit.

- (53) Cfr. M. Esslin, El teatro del absurdo, p. 11.
- (54) Cfr. E. Ionesco, Notas y Contranotas, p. 152.
- (55) G. Croussy, Beckett, p. 214.
- (56) A. Camus, Caligula (Le livre de poche), pp. 26-27.
- (57) P. Vernois, La dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco, p. 139.
- (58) J. Genet, Le Balcon, en Oeuv. Com., IV, p. 135.
- (59) Francisco J. Hernández, El teatro de Montherlant, p. 198.
- (60) Racine, La Thébaine, Act. V, Scène dernière.
- (61) E. Ionesco, Rhinocéros, en Th. III, Escena última.
- (62) Racine, Bérénice, Acte V, Scène dernière.
- (63) S. Beckett, Oh les beaux jours, p. 76.
- (64) Racine, Andromaque, Acte V, Scène dernière.
- (65) S. Beckett, Fin de partie, p. 112.
- (66) Racine, Andromaque, Acte V, Scène première.
- (67) J. Genet, Le Balcon, en Oeuv. Comp., IV, p. 135.
- (68) E. Ionesco, Tueur sans gages, en Th. II, p. 98.
- (69) Racine, Phèdre, Acte V, Scène VI.
- (70) Racine, Phèdre, Acte V, Scène dernière.
- (71) E. Ionesco, Tueur sans gages, en Th. II, p. 172.
- (72) Racine, "Préface" a Bérénice.
- (73) Racine, Loc. cit.
- (74) J. Kott, Apuntes sobre Shakespeare, p. 34.
- (75) E. Ionesco, Notas y Contranotas, p. 26.



## 2.- LOS OBJETOS, COMO PROLONGACION DEL PERSONAJE.

Todo lo que entra en escena o sale de ella, de acuerdo con el cuádruple recorrido posible entre el presente y el ausente que ha formulado Cándido Pérez Gállego, en su estudio "Dentro-fuera y presente ausente en teatro", tiene un valor significativo (1). Pero, creemos que esto es particularmente válido para el teatro nuevo, en el que no hay nada gratuito: los personajes, los objetos, los decorados, la luminotecnia y la escenografía toda, obedecen a unas leyes de la economía de la escena en la que cada elemento desempeña un papel específico que sólo puede ser interpretado en función de un contexto del que forman parte el lenguaje oral y el lenguaje escénico.

El autor del teatro nuevo ha tenido que recurrir a la imaginación, para que la escena y particularmente los personajes sean capaces de comunicar lo que por otro procedimiento sería quizá incomunicable o inexpresable. Imaginación que, según Ionesco, "no es arbitraria sino reveladora", puesto que tiene sus leyes (2). Dentro de estas leyes -las de la imaginación-, todo le estará permitido al autor del teatro nuevo, el cual no solamente podrá dar vida a unos personajes, según Ionesco,

"mais aussi matérialiser des angoisses, des présences intérieures. Il est donc non seulement permis, mais recommandé de faire jouer les accessoires, faire vivre les objets, animer les décors, concrétiser les symboles" (3)

De acuerdo con estos principios, el espacio escénico no se podrá poblar ni adornar de objetos que no vayan acompañados de una función concreta y significativa; el espacio no puede quedar revestido de objetos o "emberlificoté", como decía la mujer de la limpieza del mismo Ionesco, cuando los doctores Bartholomeus lo habían dejado investido de un ropaje que no le iba (4). Las pedantes teorías de los doctores en teatrología eran las mismas

teorías de Roland Barthes, según Ionesco, a quien encarnaba uno de los doctores Bartholomeus. La "mise en scène" debe acompañar al texto, no falsearlo ni suplantarlo, como intentaban algunos, según Ionesco (5).

Los objetos juegan un papel importante en el espacio escénico del teatro nuevo. En La Parodie, Adamov nos indica el paso del tiempo -y el proceso de la acción- entre el Cuadro II y el V, de una manera tan elemental que se aproxima a las técnicas del teatro oriental:

Cuadro Segundo

"Un square. Un arbre, quelques chaises. Appuyé contre l'arbre, N."

Cuadro Quinto

"Même décor qu'au Tableau II. Seul, l'arbre a changé d'aspect, son feuillage a jauni. Au pied de l'arbre, N. étendu." (6)

Este es el mismo procedimiento utilizado por Beckett en En attendant Godot:

Acto Primero

"Route à la campagne, avec arbre.  
Soir."

Acto Segundo

"Lendemain. Même heure. Même endroit (...)  
L'arbre est couvert de feuilles." (7)

Evidentemente, lo que no se puede tomar al pie de la letra es la palabra "lendemain". De un día para otro, el árbol no puede cubrirse de hojas. Ahí se ve también que el tiempo de la escena y el tiempo de la realidad obedecen a leyes distintas.

Tanto en la obra de Adamov como en la de Beckett existe una manifiesta relación de diferenciación o de oposición entre el árbol primero y el segundo, que expresamos por el mismo gráfico utilizado en la relación de los personajes:

árbol nº 1    <----->    árbol nº 2

Por consiguiente, el objeto en la escena ni es gratuito ni es meramente decorativo. La escenografía existente en tiempos de las señoriales cortes italianas o de los Borbones, muy especialmente en Versalles, y las que existieron en el siglo XIX en Francia e Inglaterra o incluso en España y que muchas veces despertaban el asombro del público (8), dista mucho de la escenografía del teatro nuevo. Es evidente que en un escenario en el que el vacío juega un papel tan importante a veces, el menor objeto habrá de adquirir un valor específico y significativo o una significación "sobrenatural", como la califica X.Fábregas (9). Se trata de la función poética de los objetos o de la poesía instalada en los objetos, como decía A.Artaud (10). Los objetos, como otros personajes de la escena, tienen también su lenguaje para el espectador como dice Ionesco, se convierten ellos mismos en palabras y en lenguaje:

"Les objets deviennent alors des espèces de mots, constituant un langage".(11)

Cuando la palabra se ha hecho objeto, son los objetos los que se transforman en palabras, pero en palabras que se animan, que tienen vida propia y que tratan de expresar aquello de lo que no fueron capaces ni los personajes ni su lenguaje. Las palabras pesan como muertos y carecen de expresión como los muertos.

"A partir de tal estado, las palabras, evidentemente, desprovistas de magia son reemplazadas por los accesorios, los objetos (...) Cuando la palabra está gastada es porque el espíritu está gastado." (12)

Entonces es precisamente cuando empieza el lenguaje de los objetos, como el mismo Ionesco recordaba a Kenneth Tynan, en la célebre controversia que se entabló entre crítico y autor:

"Traté, por ejemplo, de exteriorizar la angustia (que el señor Tynan me disculpe esta palabra) de mis personajes en los objetos, de hacer hablar a los decorados, visualizar la acción escénica, dar imágenes concretas del pavor, o del pesar, del remordimiento, del enajenamiento, de jugar con las palabras (...) Traté, pues, de ampliar el lenguaje teatral."(13)

Ahora bien, en el teatro nuevo no son solamente las palabras de los personajes las que se transforman en objetos, sino que hasta los mismos personajes quedan cosificados. En La Cantatrice chauve, los Smith y los Martin no se diferencian unos de otros ni por lo que hacen ni por lo que dicen. La prueba evidente es que acaban reemplazándose unos a otros. Todos han perdido su identidad: todos pueden llamarse Smith y todos pueden llamarse Martin, como todos pueden llamarse Bobby Watson como, en Genet, Solange puede llamarse Claire y como, en Beckett, Pozzo puede responder a todos los nombres (14).

Es especialmente en Ionesco donde los personajes quedan perdidos entre los objetos y, a veces, hasta confundidos con ellos. En Jacques ou la soumission y en L'avenir est dans les oeufs, tanto los Jacques como los Robert constituyen, frente a Jacques y a Roberte, "la personnification même des forces étouffantes de la société" (15), que los transforma, desde comienzos de la segunda de estas obras, en máquinas de producción de objetos de consumo, de la misma manera que, en Les Chaises, El Viejo acaba por confundirse con las puertas que abre y La Vieja con las sillas que acarrea y como en Rhinocéros el personaje se transforma no ya en objeto sino en monstruo que prolifera como las sillas, los champiñones, los huevos o las tazas de café, al mismo tiempo que crea a su alrededor una angustia sólo comparable a la experimentada por Madeleine y Amédée ante el crecimiento desmesurado del cadáver.

Estos objetos, en la escena, no pueden evidentemente significar lo mismo que significan fuera de ella; no hablan el mismo lenguaje en un sitio que en otro. Pero sí pueden hablar el mismo o significar lo mismo en la escena de uno de estos autores que en la escena de otro, como el árbol de La Parodie, de Adamov, significa lo mismo que el árbol de En attendant Godot, de Beckett, o como el reloj de pared inglés de la casa de los Smith que marcaba siempre la hora que no era, en La Cantatrice chauve, tenía la misma función que el reloj municipal, sin manecillas, que presidía la plaza del pueblo, en La Parodie: uno y otro se oponían al rel de la vida real:

"pendule anglaise = horloge municipal <-> horloge de la vie réel

A veces, los objetos actúan con el personaje; tienen una parte activa en el diálogo y en la acción. El magnetófono, en La dernière bande, es otro personaje que establece un verdadero diálogo con Krapp, como lo entabla Winnie con los objetos de su bolso, más que con su marido Willie (16). Las sillas ocupan el lugar de los invitados en Les Chaises, los muebles suplantando al protagonista en Le Nouveau Locataire. En algunas obras, los objetos son como parte de la vida de los personajes que se va perdiendo, mientras que en otras, actúan de catalizadores de las constantes arquetípicas conservadas en lo más hondo del subconsciente y que serán transmitidas por medio de los sueños.

Tanto si son evocados por los personajes como si están realmente presentes en escena, los objetos del teatro nuevo encierran una serie de símbolos o de imágenes que constituyen su verdadero lenguaje: el muro o la isla nos transmiten el sentimiento de clausura; frente a ellos, el periódico, el teléfono, la radio, el faro, son los medios de comunicación y, cuando ésta no es posible o no es suficiente, la escalera, el arco, el puente de plata, representan los medios de evasión, evasión que los personajes saben sin embargo, que no es posible, porque no hay otra salida que la espera: una espera presidida por los relojes que no marcan la hora

y tutelada por unos timbres que suenan cuando no deben o que lo hacen para que llegue el que no se espera o, si acaso, para anunciar que el que se espera llegará mañana.

Todas esas imágenes, que llevan implícitas simultáneamente la idea de aceptación y de rechazo, de atracción y de repulsa, coinciden, como se ve, con los sentimientos de complementariedad y de enfrentamiento experimentados por los miembros de la pareja, como hemos visto en el capítulo dedicado a los personajes.

La silla de ruedas de Hamm que le impide levantarse o los cubos de basura en que se encuentran Nagg y Nell que, a lo sumo, les permiten asomar la cabeza o la ventana por la que Clov enfoca el catalejo, en Fin de Partie, o las paredes viejas y húmedas de la casa de Jean, en La soif et la faim, traducían el sentimiento de claustrofobia, pero cuando el personaje se veía acechado por el miedo, como Bérenger al intentar denunciar al Asesino, en Tueur sans gages, recorriendo la calle solitaria, o como Amédée ante la posible denuncia de los vecinos en Amédée ou comment s'en débarrasser, o como Bérenger ante la invasión de rinocerontes, en Rhinocéros, el personaje se siente vulnerable y es presa de la agorafobia. El hecho de que el personaje se halle habitualmente o bajo los efectos de la claustrofobia o sufra los síntomas de la agorafobia, especialmente en Ionesco, es el signo patológico de un deseo de cambio constante que genera una angustia permanente.

El periódico que lee M. Smith en la Primera Escena de La Cantatrice chauve, que le permite encerrarse en su mundo a la vez que le ayuda a evadirse del mundo de Mme. Smith, podría ser el mismo periódico que despliega Willie por detrás del hormiguero en el que se está hundiendo en su palabrería Winnie, en Oh les beaux jours, o el mismo que lee Berne, mientras se inicia el enfrentamiento entre Le Père y su hijo Henri, en Le Sens de la Marche.

El faro es, asimismo, un objeto contradictorio: a la vez que forma parte de los objetos aislados que hay en la isla, es también un instrumento de comunicación frente a las tinieblas, en Les Chaises. El teléfono, que denota la imposibilidad de comunicación y,

a la vez, reúne los medios para conseguirla en Amédée ou comment s'en débarrasser, es el medio de salvación al llamar a los bomberos, pero constituye un peligro, al mismo tiempo, al poder ser localizados por los rinocerontes, en Rhinocéros. La radio igualmente transmite un mensaje de salvación que los berridos de los rinocerontes que exasperan a Bérenger; en Tous contre tous, la radio, que transmite generalmente a oscuras, con voz neutra, impersonal, es el medio de vida para Jean, al pasearla sobre sus espaldas pero, al mismo tiempo, es el instrumento de que se sirve el Poder para desencadenar el clima de terror y la persecución contra los refugiados. El taburete, medio para alcanzar los objetos deseados en Acte sans paroles I, al final no es más que un instrumento para aprender a renunciar a los mismos; en Fin de partie constituye el recurso para que Clov pueda ponerse en contacto con el mundo exterior pero que él utilizaría para destruir todo rastro de vida, de la misma manera que el taburete o la escalera de que se servían los Viejos para asomarse a la ventana, les habría de conducir más tarde al suicidio, en Les Chaises.

Los objetos están perfectamente integrados en el mundo de la obra y desempeñan su papel como los personajes más logrados. Como dice de ellos P.Vernois

"essentiellement instruments de liaison, chargés d'espoir et de menace, ce sont autant que des personnages muets des signes de contradiction. Ils sont animés d'une sorte de vie mystérieuse liée à leur isolement et aux réactions paradoxales qu'ils suscitent. Éléments essentiels d'une technique onirique, ils poussent au délire les pulsions et les répulsions des personnages." (17)

Efectivamente, esos objetos forman parte, a veces, del onirismo de la obra: desde los objetos que aparecen y desaparecen en la escena, como la columna y el árbol florido en Le Piéton de l'air, o la jarra, los cubos y las tijeras en Acte sans paroles I, hasta los objetos que aparecen y desaparecen en las maletas, como en

L'Homme aux valises, o en las carteras, como en Tueur sans gages, o en los bolsos, como en Oh les beaux jours, de los personajes.

Creemos que un estudio exhaustivo sobre los objetos que salen a escena en el teatro nuevo sobrepasaría el objetivo del presente estudio. Por otra parte, entendemos que dicho estudio no es necesario para observar que el papel de los objetos y de los decorados ha experimentado un cambio radical en el teatro nuevo. En el teatro anterior, tanto en la tragedia como en la comedia, la farsa, el drama, etc., la acción se limitaba al hombre, mientras que los accesorios no pasaban de ser el marco en el que tenía lugar esa acción. A partir del teatro nuevo, en cambio, los objetos, la luminotecnica, los decorados, se integran en la acción como otros personajes de la obra: el vestuario y el aspecto mismo de los vagabundos de Beckett es un reflejo de su condición; la puerta y las ventanas cerradas de Amédée indican el sentimiento de clausuración en contraste con la plaza y la calle abierta, una vez que se decidió a liberarse del cadáver; la puerta y las verjas del rectorio de los monjes indican el progresivo encierro al que ha llegado Jean, a través de los tres decorados anteriores que traducían sus estados de ánimo, en La soif et la faim; el vestuario de las Criadas y las máscaras de los Negros, de Genet, descubren sus sueños de liberación; la metamorfosis del decorado que rodea a Bérenger y que va desde el paisaje eufórico de la ciudad radiante hasta el horrible caos de circulación, en Tueur sans gages, es la traducción del proceso vivido por Bérenger; la progresiva desaparición del decorado, en Le roi se meurt, es la señal evidente del paulatino pero persistente caminar del rey Bérenger hacia la muerte. La carretera desierta de En attendant Godot, el hormiguero en el que penetra lentamente el cuerpo de Winnie, en Oh les beaux jours, las cintas magnetofónicas de Krapp, en La dernière bande, así como la lluvia y el viento que azotan a los viejos Rooney, en Tous ceux qui tombent, se compenetran con la acción y con los sentimientos de los personajes, como si formasen parte del mismo mecanismo o de un mismo engranaje. Incluso cuando la escena toma las apariencias de una escenografía realista, como en La Cantatri-



ce chauve o en Le Sens de la marche o en L'Invasion o en Les Bonnes, pronto se advierte que el realismo ha pasado a ser una parodia de la realidad y se ha convertido en burlesco, para que lo fantástico y lo puramente teatral acaben por borrar los visos de una realidad degradada, en la que el personaje se siente sumergido.

Esto resulta especialmente espectacular en el apelotonamiento de objetos, recurso típicamente ionesquiano, como ocurre con las sillas, las tazas, las escudillas y los cucharones, los muebles, los champiñones y el crecimiento desmesurado del cadáver, la superproducción de huevos, el atasco de la circulación, en una palabra, la materia generando materia, en medio de la que el hombre se debate inútilmente, cuando no aparece resignado, acatando las normas del juego. La deshumanización reinante en la escena y la intencionalidad del autor son bien evidentes:

"Le monde hallucinant de la matière proliférante nie la prépondérance de l'homme qu'il expulse ou qu'il écrase. Le spectacle ainsi porteur de signification se situe a plan des évidences et non des raisonnements; c'est là sa force: il ne démontre pas, il montre."(18)

Adamov, por su parte, insiste también en la integración de todos los accesorios en el papel del personaje. Esto lo mantiene desde La Parodie -su primera obra- hasta Off limits y Si l'été revenait -sus últimas producciones-. Las "Indicaciones escénicas" del autor para la primera obra empiezan con estas palabras:

"D'un bout à l'autre de la pièce, chaque personnage principal doit conserver un maintien, une façon de parler et de marcher qui lui sont propres, garants de sa continuité.

Les costumes des personnages, fixés à leur entrée en scène, ne varient pas plus que les gestes, sauf en ce qui concerne Lili dont les changements de costumes symbolisent le caractère." (19)

La grande et la petite manoeuvre empieza con un decorado elemental: "Pour tout décor, un pan de mur"(20). Tous contre tous

empieza con un decorado parecido: "Rue déserte. Pour tout décor, un trottoir et un pan de mur"(21). En el "Préface" de Off limits dice expresamente: "Pas de décors, quelques accessoires seulement". Parece como si Adamov quisiese seguir el consejo de Meyerhold de dejar los objetos "reducidos a lo indispensable (22). En Si l'été revenait, objetos y personajes se confunden en la misma pesadilla:

"Pas de décors. Seuls, tantôt très visibles, tantôt à terre, enfouis sous d'autres, des accessoires. Et ces accessoires (une balançoire, un téléphone, un tableau noir, un miroir, une chaise, une table, etc.), il faut que les différents personnages, rôdant sans arrêt, les cherchent, tantôt avec peine, tantôt les trouvent presque sous leurs pieds, sans le moindre effort."(23)

Si esta mutua relación o incluso este parentesco entre los objetos y los personajes es algo tan constante, ¿es acaso por esta dependencia por lo que las Criadas de Genet se sentían traicionadas por todos y cada uno de los objetos de la Señora, de la misma manera que las dos Criadas se traicionaban entre sí? (24).

La escenografía del teatro nuevo se integra plenamente en la acción de la obra y en el mundo del personaje; el objeto, más que "la prolongación de la mano", como quería que fuese Meyerhold (25), es la prolongación del propio personaje.

De la misma manera, cuando en la obra intervenga la música, música y letra seguirán un ritmo paralelo:

"La musique enfin. Elle doit avoir partie entièrement liée avec la pièce. Que sa diversité déconcerte. Passage de la musique bête, sentimentale, américaine, au fracas de la destruction des êtres." (26)

La importancia de la luz, con su gama de colores, su cromatismo en la intensidad, sus vibraciones y sus contrastes, resulta indiscutible cuando se trata de acentuar la impresión producida sobre los espectadores en quienes despierta igualmente sentimientos de euforia que de angustia, sensaciones de duración que de

cambio repentino. La conexión entre el juego de luces y los sentimientos experimentados por los personajes, los pone de manifiesto C. Abastado con estas palabras:

"Le ruissellement de la lumière sur le pont d'argent, la grisaille, l'obscurité traversée d'éclairs, les incendies traduisent l'état affectif des personnages, la joie, la tristesse ou l'angoisse." (27)

La luz se ha convertido en un objeto más sobre la escena, pero en un objeto decisivo puesto que genera la posibilidad de crear una nueva dimensión, la posibilidad de crear espacios múltiples, como señala X. Fábregas, arrancando de ahí toda una investigación sobre nuevas técnicas e incluso sobre nuevas artes escénicas (como la introducción de diapositivas, proyecciones cinematográficas, pantallas múltiples, etc.) en las que hoy trabajan varios Grupos siendo uno de los más destacados el de la Laterna Magika de Praga (28).

Podemos decir, pues, que el objeto, en la escena del teatro nuevo, es realmente una prolongación del personaje que deambula por ella, y que en cierto modo incluso le supera, por cuanto es capaz de expresar, por medio de la imagen o del símbolo, las angustias y los sentimientos del propio personaje, mientras que éste se ve generalmente incapacitado para poderlos manifestar.

- (1) Cfr. Pérez Gállego, Cándido, Semiología del teatro, pp.167-191.
- (2) Ionesco, E., Notas y Contranotas, p. 39.
- (3) Ionesco, E., Notes et Contrenotes, cita de Marie-Claude Depraz-McNulty, en French Review, nº.4, p.93.
- (4) Cfr. Ionesco, E., L'Impromptu de l'Alma, en Th. II, p. 53.
- (5) Cfr. Bonnefoy, C., Entretiens avec Eugène Ionesco, pp.163-165.
- (6) Adamov, A., La Parodie, en Th.I, p.19. y p. 29.
- (7) Beckett, S., En attendant Godot, pp. 11 y 95.
- (8) Cfr. Fábregas, X., Introducción al lenguaje teatral, p. 50.
- (9) Cfr. Fábregas, X., Op. cit. p. 129.
- (10) Cfr. Artaud, A., Oeuvres Complètes, Vol. V, p.41.
- (11) Lamont, Rosette, "Entretien avec E.Ionesco", en Cahier de la Compagnie Renaud-Barrault, nº 53, febrero de 1966.
- (12) Ionesco, E., Notas y Contranotas, p. 133.
- (13) Ionesco, E., Op. cit., pp. 85-86.
- (14) Cfr. Genet, J., Les Bonnes y Beckett, S., En attendant Godot.
- (15) Depraz-McNulty, Marie-Claude, "L'objet dans le théâtre d'Eugène Ionesco", en French Review, pp. 96-97.
- (16) Cfr. Beckett, S., Oh les beaux jours.
- (17) Vernois, P., La dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco, pp. 167-168.
- (18) Abastado, Cl., Ionesco, p. 244.
- (19) Adamov, A., La Parodie, en Th.I., p.10
- (20) Adamov, A., en Théâtre I, p. 103.
- (21) Adamov, A., en Op. cit., p. 147.
- (22) Cfr. Meyerhold, Teoría teatral, p.190; Extracto del estudio de S. Mokulski, "La revisión de las tradiciones", en la recopilación El octubre teatral, 1926.
- (23) Adamov, A., Si l'été revenait, p. 14
- (24) Cfr. Genet, J., Les Bonnes, en Oeuv. Comp., IV, p. 169.
- (25) Cfr. Meyerhold, Op. cit., p. 133, en cita recogida por A. Gladkov.
- (26) Adamov, A., Off limits, p.12.
- (27) Abastado, Cl., Ionesco, p.162.
- (28) Cfr. Fábregas, X., Op. cit., p. 134.

### 3.- ESPACIO, TIEMPO Y RITMO ESCENICOS.

Así como la tragedia clásica no puede desligarse en su tratamiento del anfiteatro ni el teatro religioso de la Edad Media podría olvidarse del atrio de iglesia ni el drama isabelino o el español del siglo de oro podrían desentenderse del tablado o del corral de comedias ni la tragedia francesa del siglo XVII revestiría las mismas connotaciones fuera del escenario a la italiana con proscenio público, puesto que cada uno de esos espacios constituye el verdadero lugar de nacimiento de los respectivos géneros teatrales mencionados (1), el teatro nuevo, que ha supuesto una revolución en tantos aspectos del campo teatral, no ha requerido, sin embargo, un espacio teatral específico para ser representado, acomodándose perfectamente a la sala de teatro a la italiana, generalizada en los tiempos modernos, bastante más próxima al "cubo" que a la "esfera", según la terminología de E. Sourieau (2).

En esa sala de teatro, mejor o peor conservada, han dado la vuelta al mundo las obras del teatro nuevo y en ella han triunfado incluso aquéllas para las que su autor reclamaba

"un théâtre de plein air où les gradins, taillés dans la pente d'une colline, ne seraient que des bancs de terre" (3)

y sin necesidad de que el teatro se levantase en pleno cementerio, para obligar al público a transitar entre las tumbas, como eran los deseos del mismo autor, Jean Genet (4).

De todos modos, no le faltaba del todo razón a Genet, cuando escribía a Roger Blin:

"Le théâtre à l'italienne ne fera pas de vieux os (..)

je le sens mourir en même temps que la société qui venait s'y mirer sur la scène" (5).

Parece, efectivamente, que a partir de la experiencia del teatro nuevo, el cambio que se ha producido en el teatro no ha dejado inmune al espacio escénico. No es que el teatro nuevo haya afectado a las dimensiones materiales en sí mismas, ya que si bien sus primeras obras las vio representadas el teatro nuevo en las diminutas salas -la mayoría hoy desaparecidas- de la "rive gauche" (La Cantatrice Chauve y La grande et la petite manoeuvre, ambas en 1950, en Noctambules; La Leçon, en Théâtre de Poche-Montparnasse, en 1951; Les Chaises y La Parodie, en el Nouveau Lancry, en 1952; Victimes du devoir, en el Théâtre du Quartier Latin, en 1953; En attendant Godot, en el Théâtre Babylone, en 1953; en el mismo teatro, Amédée ou comment s'en débarrasser, un año después; Jacques ou la soumission, en La Huchette, en 1955; Les Bonnes, en el mismo teatro, en 1954; etc.), esas mismas obras acabaron por penetrar en el Odéon y en la misma Comédie Française, en la cual, según el testimonio de B. Dort,

"à peine si quelques protestations des "habillés" du mardi y accueillirent La Soif et la Faim" (6).

La repercusión ejercida por ese teatro en el espacio escénico alcanza un plano diferente. En efecto, el espacio escénico visualizado por el espectador adquiere, en el teatro nuevo, una dimensión que se proyecta mucho más allá del escenario cuyos límites se dilatan a medida que la acción adquiere una mejor perspectiva o una mayor profundidad. La atmósfera y el ambiente -conceptos involucrados en el espacio escénico-, que juegan un papel decisivo en la trascendencia de la tragedia clásica, por la ingerencia de los dioses en el destino humano, y que hacen acto de presencia en el teatro de Shakespeare, ya sea en la misma escena ya sea entre bastidores, adquieren una densidad que gravita sobre los personajes y sobre el público,

en determinados momentos de las obras del teatro nuevo. Ese reino de misterios que anida en el alma del hombre, todo ese universo que el teatro debe hacernos sensible, según G. Baty,

"ses rêves obscurs, sa mémoire endormie, ses instincts refoulés (..), les ancêtres, l'enfant tel qu'il a été, les autres hommes (..) qu'il aurait pu être"

y, a su lado, ese "univers uni", esa "vie quotidienne et son mystère", esas

"grandes forces de la nature: le soleil, la mer, le brouillard, la chaleur, le vent, la pluie, plus puissantes que l'homme et qui l'oppriment, l'accablent, transforment son corps, usent sa volonté, repétrissent son âme (..) La mort, les présences invisibles, tout ce qui est par delà de la vie et l'illusion du temps" (7),

ese aire "cargado de misterio" y esa "fuerza invisible" que conduce toda la acción de Macbeth, como pone de manifiesto E. Gordon Craig (8), no son ajenos al teatro nuevo.

La interrelación de las verdades del más allá con la escena es tan característica de ese teatro que, para G. Serreau, esa es precisamente la única nota común a los autores del teatro nuevo:

"La originalidad profunda de nuestra "vanguardia", la única actividad que resulta común, por encima de sus evidentes divergencias, a todos los dramaturgos, llamados del absurdo, es la de dar cuerpo a nuestras "verdades fundamentales" y, mediante una innovación radical (la que representaría Artaud), hacer de la escena el lugar propio de una realidad nueva, tan extraña al naturalismo como a las concepciones ideales." (9).

Ahora bien, la presencia del personaje en el espacio y en

el tiempo -que constituye para H.Guohier "l'essence du théâtre" (10) y cuya sensación supone, para el mismo autor, "un effet fondamental à produire, condition de tous les autres" (11)- puede conseguirse también en la escena, por medio de la sensación de carencia.

La dialéctica que se entabla entre presencia y ausencia es paralela a la dialéctica entre instante y duración. Así como en la tragedia, el instante se hace eternidad -para G.Croussy

"l'instant tragique, c'est l'instant qui s'éternise" (12)-,

así también la ausencia de un personaje decisivo es lo que se hace más acuciante en la escena y lo que adquiere, a veces, más visos de realidad. Ionesco ha escrito recientemente:

"l'absence devient personnage" (13).

Cuando Robbe-Grillet escribía, en 1953, su artículo "Samuel Beckett, autor dramático", en la revista Critique, lo que hacía el filósofo, según G. Serreau, a la vez que justificar su propia concepción heideggeriana del "ser-ahí", a propósito de las existencias de Vladimir y Estragón, era descubrir también "las primicias de un sistema literario fundado en un "realismo de presencia"" (14). Pero frente a este "realismo de presencia" toma cuerpo otro realismo que se hace cada vez más evidente a medida que avanza la obra: "el realismo de la ausencia". Si la salida de la escena para Vladimir y Estragón es imposible, porque su única salida -su única existencia- es "ser-ahí", es precisamente porque Godot no viene y Godot no viene, porque el ser-ahí de Godot sería precisamente el no-venir. De la misma manera, Clov nunca es más él mismo que cuando no osa salir de la escena, al final de la obra, dispuesto a volver a empezar, para enfocar de nuevo su catalejo hacia el horizonte,



para exclamar una vez más:

"CLOV.- (...) Zéro.. (...).. zéro.. (...).. et zéro."  
(15).

Pero ese vacío beckettiano es el mismo vacío de Los Viejos de Les Chaises, "el vacío ontológico o la ausencia", como escribe el propio Ionesco; presencia y ausencia se confunden en esa obra, como se confunden en ella la nada y la multitud:

"En escena no hay nada (..) los viejos y el orador están tan poco presentes como los personajes invisibles... No tienen más existencia que estos últimos (..) Y, sin embargo, esa nada que está en escena es la multitud. Se debe sentir en escena la presencia de la multitud. Se puede decir, pues, igualmente, que no hay nada o que hay multitud en escena" (16).

De esas "fuerzas invisibles" que se hacen presentes en la escena no puede separarse el papel desempeñado por el "fatum" en la tragedia clásica o por los espectros en los dramas de Shakespeare. Los personajes que no salen a escena son, muchas veces, los desencadenantes de la tragedia. Y, si no son ellos, aquí, como en la tragedia clásica, el mecanismo funciona solo. Así como es la existencia de Godot lo que condiciona la tragedia de Vladimir y Estragón, es también el vértigo del vacío lo que empuja a Los Viejos de Les Chaises al suicidio y son las voces de Los Monitores los causantes de las mutilaciones que experimenta Le Mutilé de Adamov, en La grande et la petite manœuvre, y son las mismas fuerzas que atraen al Personaje con los silbatos hacia bastidores las que lo rechazan y lo derriban, sin permitirle salir de escena, en Acte sans paroles I, de la misma manera que, en Les Bonnes, es la llamada por teléfono de Monsieur -que no sale a escena- lo que provoca la salida precipitada de Madame y, por consiguiente, el suicidio de Claire, y en Haute Surveillance, es la fuerza del crimen, personificado en "Boule de Neige", "modelo de conducta"

-que, como Monsieur, tampoco sale a escena-, lo que empuja a Lefranc a matar a Maurice y lo que determina, por tanto, su propia condena.

Por otro lado, esas fuerzas ejercen su acción desde el comienzo; el lema beckettiano "la fin est dans le commencement" no tiene sólo un valor temático, sino que es también válido como recurso dramático. En este sentido, ha escrito G.Croussy:

"Toute oeuvre de Beckett est un processus inflexible vers la fin" (17).

La afirmación de Croussy respecto de Beckett es válida también para los demás autores del teatro nuevo. Efectivamente, como en las obras anteriores, ese mecanismo es el que se puso en marcha, antes de levantarse el telón, para que Winnie se hundiera inexorablemente en el hormiguero, en Oh les beaux jours, el mismo que hace que las provisiones de Hamm se agoten tan paulatina como irremisiblemente, en Fin de partie, el mismo que siembra de muerte el camino de los Rooney, en Tous ceux qui tombent, pero es también el que conduce la acción en las escenas de Jeux de massacre, el que guía al Profesor a asesinar, una tras otra, a sus Alumnas, en La Leçon, el que desarrolla el cadáver hasta darle proporciones gigantescas y hace crecer por doquier los champiñones, en Amédée ou comment s'en débarrasser, el que conduce los pasos de Bérenger hasta la presencia del Asesino, en Tueur sans gages, el que dirige la lenta y progresiva muerte del rey Bérenger, ante las réplicas de la impávida Marguerite, los fríos diagnósticos del Médico y la espartana información del Soldado -todo lo cual puede considerarse como una sustitución del Coro griego- en la que Francisco J. Hernández ha calificado de "tragedia de corte clásico" (18).

La aparición de espectros shakespearianos y la consulta a

los muertos no faltan en este teatro: Hamm, en el momento de la separación de Clov, siente la necesidad de llamar a su padre, al final de Fin de partie; Henry es consciente de la presencia de su padre, "revenu d'entre les morts", para estar a su lado, y luego será Ada, su mujer, la que acuda a su llamada, con su voz del más allá, en Cendres; otro Henri -el de Le Sens de la Marche, de Adamov- verá la figura de su padre reencarnado en la persona de Berne, bajo el mismo albornoz blanco que vistiera aquél; "Le Personnage" de Ce formidable bordel ve desfilar ante él, durante su última noche, a toda una procesión de muertos -encabezada por su madre- y de hijos de muertos, que le tienden los brazos y le confían los secretos que no pudieron manifestarle en vida (19); La Mère, de la misma manera que había dirigido, en vida, los pasos de su hijo Saïd, en Les Paravents, los seguirá dirigiendo después de pasar al biombo de los muertos -los muertos, en Genet, constituyen "la caution officielle des vivants", como decía uno de sus personajes de ultratumba(20)-.

La evocación de realidades ajenas al lugar escénico está también conseguida por la presencia de elementos fantásticos que aparecen y desaparecen a los ojos del espectador. Aparte de las mutaciones que sufrían los mismos personajes, como hemos visto en el capítulo a ellos dedicado, son los objetos que rodean a los personajes -los puntos de referencia de la realidad cotidiana- y es el ambiente mismo de la obra los que están sujetos a esas mismas leyes. Ionesco lo advirtió, desde el principio:

"lo que me molestaba en el teatro era la presencia en el escenario de personajes de carne y hueso. Su presencia material destruía la ficción. Había allí como dos planos de realidad: la realidad concreta, material, empobrecida, vaciada, limitada, de esos hombres vivientes, cotidianos, moviéndose y hablando en escena, y la realidad de la imaginación; la una frente a la otra, sin fusionarse, irreductibles: dos universos antagónicos que no llegan a unificarse, a confundirse."  
(21).

Esos dos mundos antagónicos eran los mismos que diferenciaba Genet. Por esta razón no consentía que el actor encendiese una cerilla en la escena, durante la representación de sus obras, como advierte a R. Blin:

"De la même façon, interdire au travailleur arabe d'allumer une cigarette: la flamme de l'allumette ne pouvant, sur la scène, être imitée: une flamme d'allumette, dans la salle ou ailleurs, est la même que sur la scène. A éviter" (22).

Para conseguir la sensación de naturalidad en la escena, existen unas leyes que la rigen y que son tan precisas y rigurosas como necesarias, según P.-A. Touchard:

"On ne parle pas au théâtre comme à la ville, pour cette seule raison qu'il n'y a rien au théâtre de spontané" (23).

Sobre la relación que debe existir entre el microcosmos de la escena y el macrocosmos de la obra teatral y el contraste planteado entre ambos, advierte E. Souriau:

"ce contraste entre les réalisations physiques du microcosme scénique et la spiritualité du macrocosme théâtral dans lequel le premier est découpé reste toujours fondamental";

para E. Souriau, esa es "la règle du jeu" y "la condition fondamentale du théâtre":

"pour qu'il y ait vraiment théâtre, il faut que l'univers de l'oeuvre soit aussi vaste, aussi réel que possible, et déborde largement l'univers scénique" (24).

Ahora bien, de ese macrocosmos de la obra, E. Souriau pasa al

macrocosmos universal, cuando al comentar, en una nota al pie de página, el testimonio de G. Baty, arriba indicado, dice:

"il veut plutôt dire que le théâtre peut et doit exprimer tout l'univers (..) Et cela n'en rend que plus important ce problème du rapport du microcosme scénique et du macrocosme de l'univers de l'oeuvre, si l'on songe que ce dernier n'est limité par rien -qu'il peut s'égaliser en ampleur à l'univers réel, et même se confondre avec lui" (25).

El ambiente reinante en muchas obras del teatro nuevo está muy próximo de aquél que Artaud descubría en el "Théâtre Balinais", en el que se representan

"les luttes d'une âme en proie aux larves et aux fantômes de l'au-delà" (26).

Los ruidos del mar y el galopar del caballo que acuden a la mente enfebrecida de Henry, con la evocación y las palabras lejanas de sus muertos, en Cendres, los tenues ruidos de alas, de hojas, de arena, de cenizas, que hablan o cuchichean, todas al mismo tiempo, sobre sus vidas pasadas, ruidos que cristalizan en el angustioso silencio de la espera de Vladimir y Estragón, en En attendant Godot(27), parecen emparentados con aquellos ruidos de que nos habla Artaud:

"bruits de branches, ces bruits de coupes et de roulements de bois, tout cela dans l'espace immense des sons répandus et que plusieurs sources dégorgeant, tout cela concourt à faire se lever dans notre esprit, à cristalliser comme une conception nouvelle, et, j'oserai dire, concrète, de l'abstrait" (28).

Para Jean Duvignaud, es de la compañía Meininger (creada en 1870 por el duque Jorge II de Meiningen y que ejerció una profunda influencia sobre el teatro alemán posterior) de donde

parte la gran reforma de la escena. Ese espacio, que "se había condensado, endurecido, fijado en la extensión cerrada de la "gruta" clásica", durante dos siglos con la etiqueta de escena a la italiana, quedaría abierto en consonancia con "una profunda alteración en los modos de representación del hombre y en las condiciones de la expresión imaginaria", de manera que la experiencia vivida en la realidad se completara con la experiencia vivida en la escena, haciendo perceptible lo virtual y lo posible". Asimismo, la aparición de la electricidad y de los proyectores ejercieron una influencia decisiva en ese cambio. Duvignaud lo comenta con estas palabras:

"Al romper la distribución en profundidad del campo de los planos sucesivos materializados por los decorados, al multiplicar los ángulos de vista, al dividir el espacio homogéneo, al quebrar la inmovilidad de las situaciones intemporales de la escena clásica, la electricidad que permite el "primer plano", repartió las sombras y las iluminaciones, multiplicó los lugares, horadó la noche para hacer emerger líneas, restableció la duración en el teatro. De ese modo se juxtaponen aspectos simultáneos de la acción" (29).

Por encima de la escena estereotipada, la acción teatral se reencuentra, de alguna manera, con la escena polivalente de la época isabelina e incluso del teatro de la Edad Media. La afirmación de Voltaire de que los héroes de las tragedias habían dejado de ser válidos, en el s. XVIII, como modelos para una sociedad que cuajaba nuevas aspiraciones, cobra actualidad dos siglos después acerca de los procedimientos escénicos. Si, por otra parte, a la metamorfosis experimentada en la interpretación de unos papeles clásicos, como Maurice Descotes pone de manifiesto en la interpretación que una Rachel o una Réjane o una Sarah Bernhardt o una Marie Bell hacían de Fedra o de Bérénice de Racine, durante el s. XIX (30), añadimos el protagonismo que posteriormente se han proporcionado unos "metteur en scène", como Gordon Craig, Stanislavski, Antoine, Reinhardt, Copeau, Pitoëff, Dullin, Jouvett, Baty, Vilar, es evidente que la escena del teatro nuevo no podía sustraerse a los cambios

que se venían iniciando. Los autores del teatro nuevo aprovechan al máximo las posibilidades de la luminotecnia que, según Duvignaud,

"invierte la sencilla ecuación en la que reposaba la escena a la italiana, e introduciendo la duración por encima de la escena, hace de la extensión una Función del tiempo, sumergiendo al personaje en el estremecido mundo de la experiencia inmediata." (31).

El aumento y la aproximación de los planos en el espacio, el anticipo o la reproducción del tiempo por medio de la intersección del futuro y del pasado en el presente, la multiplicidad de lugares y de duraciones en los que los personajes aparecen imbricados, generan una mezcla de onirismo y de realidad que supera en emoción, muchas veces, a la realidad misma.

La luz tiene una importancia peculiar en Genet, para quien el teatro es como un juego de luces en el que cada actor se convierte en la luz del personaje de enfrente, como advierte el propio Genet a R. Blin:

"il sera bien que chaque acteur par son jeu, éclaire l'autre ou les autres, qui, à leur tour, l'éclaireront. La scène serait donc un lieu non où les reflets s'épuisent, mais où des éclats s'entrechoquent." (32).

Este es, sin duda, el papel que Artaud reclamaba para la luz y que no consistía solamente en las posibilidades de dar colorido a la escena, sino en "sa force, son influence, ses suggestions" (33). La asociación de sentimientos a las distintas matizaciones de la luz la había también señalado Artaud:

"Pour produire des qualités de tons particulières, on doit reintroduire dans la lumière un élément de ténuité, de densité, d'opacité en vue de produire le chaud, le froid, la colère, la peur, etc." (34).

En Tueur sans gages, la luz, que se había convertido casi en la protagonista de la ciudad radiante en el Acto Primero, vistiendo la escena de azul y de blanco intensos, se convierte en el encuentro entre Béranger y El Asesino en una "lumiére blafarde", dirigida con sendos proyectores sobre los dos personajes, mientras el resto de la escena permanece en la penumbra: es evidente que en uno y otro caso la luz traduce los sentimientos y "la désarticulation progressive" de Béranger (35), de la misma manera que en Pas, de Beckett, representa la desarticulación progresiva de May, hasta dejarlo materialmente borrado de la escena. Cuando asistimos a la representación de Pas moi, la escena se convierte realmente en una cámara negra en la que sólo se hace visible la "Boca" -como se denomina el personaje-; sin embargo, las situaciones evocadas por el diálogo están presentes en el ambiente de una manera tan viva como si se representasen ante los ojos de los espectadores, pero con una fuerza que resulta más penetrante para ellos.

En lo que concierne a las dimensiones materiales del espacio teatral, lo que Gordon Craig afirmaba del edificio en sí -"les limites seraient dictées par les nécessités" (36)- podría ser válido para el montaje de cada obra. Lo realmente importante es que el "metteur en scène", como advierte P.-A. Touchard, sepa encontrar

"à chaque moment du spectacle, la place la meilleur pour chacun des personnages, par rapport non seulement à ce que veut exprimer ce personnage, mais aussi à ce qu'il est nécessaire que chacun des autres exprime au même moment" (37).

La interpretación del personaje no consiste solamente en las palabras, en los gestos y los movimientos de su cuerpo, sino también, según el referido autor, en "la place qu'il occupe sur le plateau" (38).



A pesar de que J. Vilar -director del T.N.P., desde 1951 hasta 1963- se esfuerce en inclucarnos el menosprecio del lugar teatral en favor del gesto y del texto (39), no hace falta subrayar que el saber ocupar en escena el lugar preciso será tanto más importante cuanto más decisivo sea el momento de la obra. Cuando Clov ha decidido abandonar a Hamm, y una vez que haya salido de escena, regresará para permanecer, según las indicaciones de Beckett, inmóvil hasta la caída del telón, cerca de la puerta, impasible, con los ojos clavados en Hamm (40). Como Clov, Vladimir y Estragón, al final de su tarea de cada día, toman siempre la misma decisión y acaban siempre, aunque con las frases intercambiadas, de la misma manera:

Acto Primero

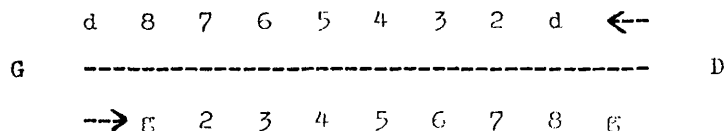
"ESTRAGON.- Alors on y va?  
VLADIMIR.- Allons-y (Ils ne bougent pas)  
Rideau"

Acto Segundo

"VLADIMIR.- Alors on y va?  
ESTRAGON.- Allons-y (Ils ne bougent pas)  
Rideau" (41)

Los autores del teatro nuevo no han temido ejercer lo que podrían parecer funciones privativas del director, indicando, a veces, de manera casi matemática, el lugar y los movimientos de sus personajes. En Pas, Beckett marca numéricamente los pasos de su personaje, de la siguiente manera:

"à l'avant-scène, parallèle à la rampe, longueur 9 pas, largeur 1 mètre, décentrée à droite (vue de la salle).



Va-et-vient: en partant du pied droit (d) de droite (D) à gauche (G), du pied gauche (g) de G à D.  
Pas: nettement audibles, très rythmés.  
Demi-tour: à gauche à G, à droite à D." (42).

En las descripciones de la escena con que introduce sus obras, Beckett señala con precisión la posición, los movimientos, los gestos e incluso, a veces, la dirección de la mirada de sus personajes. En Beckett, el gesto se hace palabra. Porque Beckett dominaba el gesto, ha podido dominar el mimo. El mimo ha recibido de Beckett, según G. Croussy,

"une puissance dramatique moderne en choisissant des gestes nouveaux, en les faisant reconnaître par les spectateurs, en créant ainsi un monde à la fois familier et silencieux qui ne suggère qu'au moyen de signes corporels ce qui lui donne un certain mystère dans la familiarité. La transformation de l'espace scénique habité fut radicale: l'amplitude des gestes a donné la mesure à l'architecte." (43).

Acte sans paroles II y, particularmente, Va et vient son dos ensayos de geometría. Aquí el gesto no es soporte o acompañamiento de la palabra, sino la palabra misma. Si es cierto que "le geste c'est l'homme", como afirma G. Croussy (44), no lo es menos que el cuerpo del hombre, con sus medios de expresión, posee también su sistema de signos, digno de la categoría de lenguaje, según ha escrito un especialista y conocedor de Beckett como J.-L. Barrault (45). Aunque lo hemos de ampliar más adelante, ya podemos apuntar desde ahora que, si bien por caminos diametralmente opuestos, en Beckett, como en Ionesco, el personaje se hace "verbo": en el primero, porque el gesto -el silencio- sustituye a la palabra (no olvidemos que en la dramaturgia beckettiana la "carencia" es tan válida como la "presencia"), en el segundo, porque la multiplicación y la aceleración de las palabras invaden, dominan y transforman, a su imagen y semejanza, al personaje. Lo que Ionesco consigue por carta de más, Beckett lo obtiene por carta de menos.

Por su parte, Genet quiere infundir al movimiento de sus personajes una significación especial. En una nota al pie de página, en Les Bonnes, recuerda Genet al director de la obra:

"Les metteurs en scène doivent s'appliquer à mettre au point une déambulation qui ne sera pas laissée au hasard: les Bonnes et Madame se rendent d'un point à un autre de la scène, en dessinant une géométrie qui ait un sens. Je ne peux dire lequel, mais cette géométrie ne doit pas être volue par de simples allées et venues. Elle s'inscrira comme, dit-on, dans le vol des oiseaux, s'inscrivent les présages, dans le vol des abeilles une activité de vie, dans la démarche de certains poètes une activité de mort." (46).

En Haute Surveillance, insiste Genet nuevamente en la necesidad de estudiar de antemano los movimientos geométricos que han de realizar, en determinados momentos, Yeux-Verts y Maurice. Más adelante, Yeux-Verts realizará una especie de danza en barrena, tratando de remontar el tiempo, con una serie de contorsiones que lo conducen a la extenuación (47).

Entre los personajes ionesquianos, encontramos ya en La Leçon -en el momento en que el dinamismo alcanza su punto álgido- al Profesor que baila la danza india del "scalp", agitando el cuchillo, como fuera de sí, alrededor de La Alumna, obligándola a repetir la palabra "cou-teau", con aire de melopea (48). En Les Chaises, el autor no se conforma con detallar minuciosamente el movimiento de los dos Viejos

- "le Vieux va à la porte nº 4, la Vieille sort par la porte nº 2, (...)" etc. (49)-,

sino que hace mover a los personajes al ritmo, cada vez más acelerado, de los timbres de las puertas, los ruidos de las barcas que se agolpan contra el muelle, el vaivén de las puertas que se abren y cierran solas incesantemente, mientras los

Viejos marcan el ritmo acompasado con todos los miembros de su cuerpo

"leurs mains, leur buste, leur tête, leurs yeux s'agiteront, en dessinant peut-être des petits cercles" (50)-.

La danza se impone, de nuevo, en el momento culminante; cuando La Vieja se limite a repetir las últimas palabras del Viejo, lo hará -como lo hiciera La Alumna ante El Profesor-

"tantôt comme un écho très amplifié, tantôt doivent être dites (les répliques) sur un ton de mélodie et de lamentations cadencées" (51).

A partir de 1956 -la segunda vez que se puso esta obra en escena-, se compusieron unos fragmentos de música, para acompañar los movimientos de los personajes en esos momentos (52). Asimismo, cuando Jacques ha claudicado definitivamente ante Roberte II, todos los miembros de la familia Jacques y los de la familia Robert penetran en la escena, uno tras otro, en silencio,

"se dandinant en une sorte de dance ridicule, pénible, en une ronde molle autour de Jacques fils et Roberte II qui restent au milieu de la scène maladroitement enlacés" (53).

Generalmente, cuando el ritmo se acelera en Ionesco, el movimiento se hace danza: en Victimes du devoir, con sus idas y venidas para traer a escena las tazas de café, Madeleine envuelve a Choubert en el espacio de su círculo, como ha descrito Simone Benmusa (54).

El baile enloquecido de las cifras sobre las paredes del refectorio en el "monasterio-cuartel-prisión", en el que Jean

es retenido, en contra de su voluntad, cifras repetidas a coro por Jean y por los monjes hasta la saciedad, a un ritmo cada vez más acelerado, al son de las capanas y del cucharón que va llenando de sopa la fila incesante de escudillas que le llegan, mientras contesta a las voces de su mujer y de su hija que lo están esperando desde fuera (55), nos recuerda el baile del rinoceronte acorralado: "il tourne en rond", decía Dudard, "on dirait qu'il souffre", replicaba Daisy (56). La danza, efectivamente, es el síntoma de que el movimiento, el ritmo, la acción, han arrastrado al personaje y éste ha sido estigmatizado en su vorágine. En la última escena de L'Homme aux valises que, según las indicaciones de Ionesco, debe tener un aire de ballet, apenas si los personajes pronuncian una palabra. Estos, en fila india, entran y salen de escena,

"dans un mouvement rythmé par les coups de sifflet, accompagnés eux-mêmes par une sonorisation musicale qui fait que tout cela a l'allure d'un ballet" (57).

Si los personajes dejan de articular palabras, cuando en escena se ha iniciado la danza, no es para que el público pueda presenciar mejor el espectáculo, es porque entonces el lenguaje se ha hecho danza o porque la danza se ha hecho verbo. Meyerhold lo ha expresado con estas palabras:

"allá donde la palabra cesa de ser expresiva, comienza el lenguaje de la danza" (58).

En este sentido, Javier Del Prado, en Estudio psicosemántico del universo de Patrice de la Tour du Pin, pone de manifiesto que, frente a la imposibilidad de comunicación en el diálogo entre L'Etranger y Le Secrétaire, Borlogne no puede encontrar más que una salida posible: bailar (59). Pero el baile es precisamente una "salida", porque es capaz de conseguir lo que no podría lograr el lenguaje común de las palabras. En su comen-

tario a la obra de John Arden, La Danse du sergent Musgrave, Adamov escribía sobre el baile de los personajes en la última escena:

"au théâtre, les images sont plus fortes que les mots"  
(60).

Precisamente, en la última escena de Le Ping-Pong, Arthur y Victor suspenden la conversación, para lanzarse, con las manos, la pelota que rebota indistintamente sobre la mesa y sobre el suelo, mientras dan unos saltos por cogerla al rededor de la mesa, como si de pronto los dos personajes hubiesen enloquecido. El ritmo de la máquina tragaperras, que ha marcado el ritmo de los personajes a lo largo de la obra, los ha dominado por completo.

El movimiento escénico ionesquiano contrasta sensiblemente con el de Beckett. Mientras que, en el primero, la acción se intensifica con la aceleración del ritmo y la proliferación de los objetos, en Beckett la intensificación de la acción se consigue por la tendencia hacia un quietismo cada vez más acuciante: el ritmo hacia ese hieratismo letal o quietismo embrionario (posturas que en Beckett no se diferencian, por cuanto para él, como se ha indicado "la fin est dans le commencement"), se hace ostensible por momentos hacia el final de sus obras, precisamente en ese punto en el que suele desencadenarse la aceleración ionesquiana. Por una sola vez, y en una de sus últimas obras -La Vase-, se ha pasado Ionesco al procedimiento beckettiano, por lo demás, en una temática que es más propia de Beckett que de Ionesco. Aquel "regressus ad uterum", de que hablamos en su momento, es evidente en La Vase, con sus imágenes de un nacimiento invertido del Personaje, cuyos miembros se ven y se oyen "s'engloutir dans la vase", a la vez que el Personaje, como otra Winnie, exclama "Je vais encore très bien" (61), con una música de fondo que es también beckettiana. En efecto, el "frémissement léger des plantes" que oye el Personaje

es el que habían oído Vladimir y Estragon en En attendant Godot, el "bourdonnement des oreilles" de ahora es el que acechaba a Henry, en Cendres, así como los "battements du coeur" y los "cris et sanglots se calmant progressivement" de La Vase coinciden con los vagidos y las respiraciones que se perciben en Breath (62); todo ello simultaneado con "vision de flammes, léchant les murs, brasiers, incendies...", visiones que coinciden con las visiones del antimundo, en Le Piéton de l'Air y con las de La Colère, como si el clima cósmico de Ionesco y el de Beckett trataran de fundirse desde entonces en uno solo.

Cuando P.-A. Touchard dice que "la règle fondamentale du jeu dramatique (...) est le mouvement", ese movimiento hay que entenderlo no como el desplazamiento de los personajes en la escena, sino como el ritmo impuesto a la acción de la obra. Ya en el teatro griego, a cada momento del espectáculo correspondían obligatoriamente unos versos de ritmo diferente. El ritmo del texto debe corresponderse con el ritmo de la emoción. En la tragedia griega era más fácil conseguir ese ritmo, puesto que, según P.-A. Touchard, la tragedia estaba "réglée comme un ballet", mientras que en la prosa habrá de conseguirse por medio de unas variaciones infinitamente más sutiles (63).

El ritmo ionescuiano se caracteriza por lo que podemos calificar, de acuerdo con P. Vernois, de enredo de las dos madejas. Este autor hace un estudio de la superposición que se produce entre el plano de la proliferación verbal de los personajes, conducente a la confusión semántica, y el plano de la coreografía dramática con los desplazamientos de los personajes.

Por medio del aislamiento de los dos Viejos, Ionesco nos ha dado, en Les Chaises, una imagen escénica del "capullo", símbolo de la alienación en la que se encierra el individuo víctima de neurosis o de psicosis. El desplazamiento de los personajes en la escena es descrito con detalle por el autor que ha previsto un elevado número de puertas que facilitan el vaivén. Ese vaivén dibuja, sobre la escena, una madeja de movi-

mientos que no conducen a ninguna parte; pero, esos movimientos adquieren un ritmo cada vez más acelerado.

Paralelamente a esta madeja espacial, los personajes se van encerrando a sí mismos en otra madeja: la madeja de su palabra, de sus "historias", como ocurre en la mayoría de las obras de Ionesco. La proyección geométrica de los personajes en el espacio escénico -en sus movimientos reiterativos- no pocas veces dirigida por el propio autor, se entrecruza con la proyección verbal de los mismos; el ensamblaje del efecto óptico con el efecto acústico produce una intensidad en el movimiento o la aceleración: aceleración en el movimiento espacial y aceleración en el movimiento oral que conducen a la aceleración en la acción.

Al mismo tiempo, la aceleración de aquellos dos movimientos, conjugados sobre la escena con la repetición de los mismos desplazamientos y las mismas frases con idénticos o similares fonemas, produce una sensación de vértigo, conducente a la alucinación. "La philologie mène au crime", dice un personaje de Ionesco pero el número no conduce a nada bueno, había advertido previamente el mismo personaje (64). Es lógico, por consiguiente, que la aceleración de los desplazamientos, sumada a la aceleración de las palabras, determine la aparición de un nuevo movimiento: la aceleración del tiempo. De esta manera, aquí -a diferencia de lo que ocurría en el teatro clásico- o no se produce ningún desenlace al final de la obra -entendido el desenlace en el mismo sentido que en el teatro anterior- o si el desenlace existe, es de carácter muy distinto, el cual coincide generalmente con el punto culminante de la tensión dramática y o bien supone un enmarañamiento más pronunciado en el nudo de la madeja o se resuelve por un retorno al punto de partida. Con lo cual, los recursos dramáticos de la escena -espacio, tiempo y ritmo- dan la sensación de que los personajes gravitan sobre el vacío, evocado constantemente por el aspecto temático de la obra, la cual adquiere de esta manera un elevado índice de coherencia para representar la transito-



riedad y la fugacidad de la vida humana (65).

En el teatro nuevo, el espacio es generalmente una prolongación de lo que ocurre -o deja de ocurrir- en la escena. La velocidad de la acción se acrecienta en proporción inversa o bien respecto de la disminución del espacio (como en Les Chaises, Le Locateur, L'Avenir est dans les oeufs, Le Sens de la Marche, Haute Surveillance, etc.) o bien respecto de la reducción del tiempo (como en Le Ping-Pong, Fin de partie, En attendant Godot, etc.).

Partiendo de lo que André Villiers ha llamado "l'architecture intime du drame" (66), André Veinstein ha subrayado la necesidad de montar unas características espaciales, temporales y rítmicas, de acuerdo con la obra misma:

"ainsi cette construction spatiale, temporelle et rythmique de la représentation à partir des structures matérielles du texte ne peut être longtemps distinguée sans arbitraire, du sens, de la pensée, des sentiments et des idées exprimés par le texte" (67).

Parece como si la obra escrita encerrase en sí misma, como dice el autor citado, "l'existence d'une force contenant le principe même de sa vocation scénique", fuerza que coincide, sin duda ninguna, con lo que Luois Juvet había calificado de "ferment dramatique" (68).

Ese "ferment dramatique", esa "force" intrínseca de la obra parece que han sido tenidos muy en cuenta por los autores del teatro nuevo, a la hora de señalar los movimientos, los gestos, los juegos de luces y, en general, toda la plástica que debía acompañar a las palabras en la representación. Esta era una de las deficiencias que Meyerhold observaba en el teatro moderno, cuando afirmaba:

"Las palabras no lo dicen todo. La verdad de las rela-

ciones está determinada por los gestos, las poses, las miradas, los silencios (..) La diferencia entre el antiguo y el nuevo teatro consiste en que, en el segundo, la plástica y la palabra están subordinadas cada una a su propio ritmo; los dos ritmos no coinciden siempre" (69).

La coincidencia de estos dos ritmos la consigue Ionesco por medio de lo que hemos llamado "el enredo de las dos madejas", mientras que Beckett la logra por la tendencia al hieratismo y al silencio de las pausas. En cualquier caso, los autores del teatro nuevo son conscientes de que, como dice G. Baty, el texto no puede bastarse a sí mismo:

"si tout est en germe dans le texte, le texte n'est pas tout" (70).

La aceleración y la proliferación, que, como atestigua el mismo Ionesco, forman parte de su ritmo y de su visión teatral (71) y tienen raíces también en su infancia -como posiblemente le ocurriese también a Feydeau, según comenta Ionesco, con cuyo ritmo coincide el que imprime nuestro dramaturgo a sus obras (72)- constituyen una imagen de la "chute". Es ésta una constante que en Ionesco va desde la última escena de La Cantatrice Chauve, pasando por el abatimiento físico y moral experimentado por El Profesor de La Leçon, el acto suicida de los dos Veijos al lanzarse al mar en Les Chaises, la experiencia del vuelo contrastada con la experiencia del descenso en Le Piéton de l'air y en Victimes du devoir, hasta sus últimas obras, como La Vase o los mismos Exercices de conversation et de diction françaises pour étudiants américains, en la que Thomas -el especialista en cálculo mental-, después de haber construido una serie de frases absurdas y sin sentido de acuerdo con las órdenes del Profesor, provoca el desvanecimiento de su compañera Audrey -la especialista en francés-. "C'est la chute", replica Thomas, conocedor del sistema (73). "C'est la chute", replicaba también Ionesco a C. Donnefoy, pero una caída

que consiste, según la explicación del mismo Ionesco, en "le faiblissement d'une intensité de l'attention, d'une force du regard" (74).

De la anterior aclaración que hace Ionesco, se desprende que la intensificación de la aceleración y la posterior caída no deben ser consideradas únicamente en su aspecto temático, sino que son utilizadas también como recursos dramáticos. Ahora bien, esto no es algo privativo de Ionesco sino que es común a los demás autores del teatro nuevo. Jacquart reclama para Beckett y para Adamov, con el mismo título que para Ionesco,

"la même caractéristique générale, le même crescendo vers l'abîme" (75).

La emoción del espectáculo sube de grado, ante la alucinación y el sufrimiento del personaje, provocando el sentimiento de piedad que Aristóteles y los clásicos reclamaban del público hacia el héroe de la tragedia. Pero Genet no es ajeno a este recurso: la precipitación del acto decisivo que empieza con la partida de Madame, en Les Bonnes, y que culmina con el asesinato de Maurice por Lefranc, en Haute Surveillance, o con la autocastración del Jefe de Policía en el cuerpo de Roger, en Le Balcon, el movimiento ascendente de la mayoría de los personajes de Les Paravents en contraste con el movimiento descendente de la pareja Saïd-Leïla que, de acuerdo con B. Dort, acaban con la negación de sí mismos, parecen pruebas suficientes. Ahora bien, de acuerdo con la interpretación de la obra genetiana que hace B. Dort, a esta negación del personaje se suma la negación del teatro:

"Partie de la fascination du théâtre, sa dramaturgie est finalement négation du théâtre. Car ce qu'elle expose sur la scène, ce "lieu où non les reflets s'épuisent, mais où des éclats s'entrechoquent" (palabras de Genet, en *Lettres à R. Blin*) c'est le théâtre lui-même" (76).

A veces, parece que Genet se ha sentido influido también por el procedimiento de la aceleración. En determinados momentos de Les Paravents llega a imprimir un ritmo trepidante a la articulación del texto, utilizando una especie de "encabalgamiento" que el autor subraya en los "Commentaires" que añade al final de cada Cuadro y en las frases que intercala en el mismo texto:

"Techniquement, les comédiens devront, dans ce tableau, faire que leurs répliques, quelquefois, se chevauchent, c'est-à-dire que la fin d'une réplique est couverte à demi par le début de la réplique du partenaire. Les fins et les débuts de répliques se chevauchant ainsi seront soulignés" (77).

Este procedimiento es utilizado a lo largo de los Cuadros 1, 2, 3, 8, 11, 12 y 14. Sin embargo, esa aceleración dibuja la curva de un verdadero movimiento ascendente y descendente. En el Cuadro 8, las indicaciones del autor se reflejan de la siguiente manera:

a) subrayados para el encabalgamiento inicial:

- "Très vite" (cuatro veces seguidas),
- "De plus en plus vite" (dos veces seguidas),
- "Encore plus vite, presque incompréhensible" (dos veces)
- "Très, très lentement" (dos veces seguidas);

b) subrayados para el encabalgamiento final, acompañados de la expresión fatigada y de los bostezos de "La Bouche", encabalgamiento que termina en el momento en que Madani cae dormido (78).

Asimismo, hacia la mitad del Cuadro 12 de la misma obra, se produce la misma aceleración seguida del mismo movimiento retardado: éstas son las indicaciones del autor:

"Toute la scène qui va suivre se déroulera très vite -paroles et gestes- presque comme une bousculade organisée".

Luego, de la misma manera que en el Cuadro 8, indica nuevamente:

- "Très rapide" (tres veces seguidas),
- "Très vite" (tres veces seguidas),
- "Tout se ralentit".

Este último movimiento coincide con la indicación de que Kadi-dja está "un peu fatiguée"; seguidamente estará "encore plus fatiguée", a medida que los Arabes sigan dibujando en la cara del biombo "en silencio" (79).

Este procedimiento es utilizado en esta obra únicamente por los Arabes, no por los Europeos. La razón la insinúa el propio autor:

"Tout sera dit de plus en plus vite, comme pour une libération" (80).

Los únicos que pueden y necesitan liberarse son los que están privados de libertad.

El movimiento escénico de la aceleración coincide, para Genet, con el de la liberación definitiva. En una de sus últimas cartas a R. Blin, Genet escribía sobre el General, de Les Paravents:

"Quand le Général roule au fond des temps, qu'il pivote d'abord lentement, puis de plus en plus vite, comme une pierre tombe de plus en plus vite, jusqu'au choc final, atteignant, s'il le peut, la vitesse de la lumière" (81).

La aceleración -también bajo las formas de masificación o proliferación- como técnica liberadora y el retorno sobre sí o sobre las mismas situaciones, anulando el papel del tiempo,

tienen no poco que ver con las ceremonias iniciáticas conducentes a conseguir el "temps maîtrisé" de que habla G. Durand (82).

Según Genet, el actor debe pasar por la escena como un meteoro, de manera que los espectadores lo echen de menos cuando desaparezca entre bastidores. Para él, el movimiento del actor en escena se reduce prácticamente a tres palabras:

"apparaître, scintiller, et comme mourir" (83).

El paso del registro de la euforia al registro de la depresión marca, especialmente en Ionesco, los distintos "tempos" de la obra, del acto o de la secuencia, de acuerdo con la técnica del "forte-dolce, forte-dolce", conjugando la intervención de los recursos escénicos (efectos luminosos, ruidos, expresión corporal, intensidad vocálica, etc.) con el ritmo vital de los personajes. El aprovechamiento de todos los recursos escénicos imaginables puede ser decisivo, como sustitutivos de la peripecia dramática tradicional, en la que se veían envueltos los personajes y que mantenía la atención y la tensión del público. En unos gráficos de coordenadas, P. Vernois presenta unos brillantes estudios de la aceleración que tiene lugar en las cuatro primeras obras de Ionesco (periodo 1949-1951), en las que una "choréographie rythmique progressive" es utilizada para galvanizar los elementos dispares o, incluso, las secuencias inconexas de las obras; según el crítico,

"La disparité des types de séquence utilisés impose au dramaturge une combinatoire scénique à la fois originale et rigoureusement calculée pour autant qu'il renonce aux moyens de tension traditionnels. C'est l'intensification des effets et l'épure des schémas choréographiques d'une mise en scène très étudiée qui assurent l'unité du spectacle et se portent garantes de son succès. Le recours à de tels procédés permet une compensation et une soudure d'éléments disparates." (84).

En las restantes obras (periodo 1952-1962) utilizará Ionesco la técnica calificada por P. Vernois de "satura": la yuxtaposición de elementos realistas y de elementos inverosímiles y oníricos acaba en la mezcla de géneros, de tonos y de estilos (85).

Esto es particularmente notorio en aquellas obras teatrales que fueron compuestas sobre unos relatos novelados, escritos previamente por el autor, como ocurre en Tueur sans pitié respecto de La Photo du colonel, o en Victimes du devoir en relación a Une Victime du Devoir. Los elementos realistas de los relatos han sido trasplantados por Ionesco a un plano de estética diferente. Cuando C. Bonnefoy preguntaba a Ionesco cuál era el punto de partida de sus obras y cuáles eran sus métodos de trabajo, una vez hallado ese punto de partida, el dramaturgo dejaba la segunda pregunta sin respuesta (86), pero cuando, más adelante, el crítico le dice que algunas de sus obras que parecían romper con todos los esquemas de construcción, tanto los clásicos como los románticos, conservaban sin embargo una gran unidad de tono y de clima, sin explicarse cuál podría ser el secreto de esa unidad, Ionesco respondía al crítico, diciendo que la estética no es necesariamente la ciencia de lo bello, sino que se ocupa de estudiar el cúmulo de significaciones verdaderas de que están provistos los seres imaginarios, como si tratara de señalar el objetivo de una semiótica del teatro:

"Une construction... naturelle... ou spontanée: (...) L'esthétique n'est plus la science du "Beau". Elle étudie les êtres imaginaires qui sont chargés de significations vraies." (87).

Por medio de la utilización de esas técnicas teatrales, Ionesco se veía tentado, como si se tratara de un juego, a hacer teatro, incluso, partiendo de un tema antiteatral, como ocurre en Le Piéton de l'air, en donde una serie de secuencias incone-

xas se montan sobre una tela de fondo, en la que se entretajan realidad y ensueño -"le rêve" y "la pensée consciente", que dice Ionesco (88)-. Las idas y venidas de los personajes, rigurosamente calculadas y dibujadas con una simetría perfecta hacen que el papel del dramaturgo se confunda aquí con el de director de balet (89).

La oposición de fuerzas, el choque de los contrarios -tan característicamente ionesquianos- redundan en beneficio del dramatismo de la obra, común a otras manifestaciones artísticas, como atestigua el mismo dramaturgo:

"Ce dramatisme résulte tout simplement d'une opposition de formes, de lignes, d'antagonismes abstraits, sans motivations psychologiques. On parle du dramatisme d'une oeuvre musicale." (90)

De todo ello se desprende que la evolución de la acción teatral no obedecerá al principio aristotélico de causalidad: el público no presencia las motivaciones sino que es testigo únicamente de los resultados. El procedimiento utilizado es la técnica "par à coups", como la llama Jacquart. La progresión ionesquiana, según ese autor, va de una anomalía inicial a la fantasía más completa del final y, por consiguiente, procede "du sens partiel au non-sens total", progresión que va acompañada de la progresión rítmica y emotiva (91). El movimiento ascendente lo había descrito A.Artaud, en relación con la técnica del "souffle":

"Dans des états de contraction et de décontraction combinés (...) un temps mâle... un temps féminin" (92).

A la técnica "par à coups" o del movimiento ascendente y descendente de Ionesco corresponde la técnica del "tableau" o del "sketch" en Adamov. La separación que Adamov experimentaba en el fondo de sí mismo en la época de L'Aveu (Editions



du Sagitaire, Paris, 1946), que lo llevaba a pasar de lo singular a lo general, del "je" al "il", se traduce, en la época de L'Homme et l'enfant (Gallimard, Paris, 1968), según B. Dort, en una visión simultánea de imágenes originariamente alejadas en el espacio y en el tiempo que se hacen presentes de nuevo, se representan, "ici et maintenant". No es que B. Dort quiera afirmar que esta técnica se empieza a utilizar por Adamov a partir de 1968, ya que prácticamente en esas fechas se había terminado su producción (Off limits fue estrenada el 18 de enero de 1969, en el Théâtre de la Commune d' Aubervilliers, y Si l'été revenait apareció, en Le Manteau d'Arlequin, en 1970) y, por otra parte, la recopilación de sus escritos sobre teoría teatral, bajo el título Ici et Maintenant -publicado por Gallimard, en 1964-, es prueba fehaciente de que esa concepción adamoviana era anterior a esa fecha. Realmente esas instantáneas, de que habla B. Dort, "comme saisis à la lueur de flashes", esas imágenes de su infancia que se encuentran "toutes au présent", es a partir de L'Homme et l'enfant que podemos comprenderlas mejor y entender con más precisión en qué consiste la experiencia del teatro para Adamov, según dicho crítico:

"Chaque moment est vécu, revécu et transcrit isolément de tous les autres; tout est toujours "ici et maintenant" (...) la possibilité réelle, concrète d'instituer une confrontation entre des instants vécus au présent et l'écoulement inlassable du temps" (93).

En este sentido, la técnica de Adamov se acerca más a la que sugiere Ionesco al dar el título a su diario (Présent Passé, Passé Présent, en Mercure de France, Paris, 1968, correspondiente a su Diario II) que a la utilizada en su teatro, si exceptuamos sus últimas creaciones, como L'Homme aux valises, Jeux de massacre, Ce formidable bordel o algún pasaje aislado de alguna obra anterior.

Lo que ocurre en L'Homme et l'enfant, escrito durante el periodo de una larga enfermedad (1965 a 1967), es que la trans-

cripción de una serie de imágenes -procedentes a veces del sueño, a veces de la vida real- en frases en las que el núcleo verbal ha desaparecido, da la sensación de que el concepto de temporalidad -presente, pasado, futuro- ha sido sustituido por una sucesión de momentos que siguen repitiéndose incesantemente. De esta manera, a la primitiva sensación de separación que Adamov había experimentado en sí mismo viene a sumarse, después, la sensación de separación en el tiempo: Adamov descubre la existencia de un tiempo fuera del tiempo, de un tiempo fragmentado y, a la vez, liberado del tiempo. Esa concepción se traduce en la escena por medio de la técnica de la fragmentación; como ha dicho B. Dort, a propósito de Adamov,

"le présent répété, c'est précisément le temps de la fragmentation" (94).

En Off limits, por debajo de la acción de ese pequeño mundo que pulula por las "parties", circula otra acción inexorable (al igual que en Les Nègres, de Genet, o en Le Ping-Pong, del mismo Adamov -"la première oeuvre en français qui pose (...) la question même de notre existence", según B. Dort (95)- ). En efecto, la lucha de Jim contra las "parties" americanas es también una lucha contra el tiempo que no acabará en la "party inachevée", puesto que la Voz de Sally, su amiga y confidente, llegará a la escena después de su muerte y tanto ella como Jim estarán presentes en el Epílogo de la obra en las personas de Bobby y Dorothy que encarnan sus papeles.

En la crónica que se publicó en Théâtre Populaire, con motivo del estreno de Le Ping-Pong, a cargo precisamente de B. Dort, el defecto más grave que se achacaba a la obra era que

"le poids du temps, la contrainte sociale y sont plus supposés que rendus évidents (...) Il manque au Ping-Pong une dimension théâtrale: l'existence, la coulée d'une véritable durée sociale, d'un temps total au sein duquel, seulement, la dérision des héros et de leurs aventures pourrait prendre tout son sens" (96).

Sin embargo, no nos sorprendería que la ausencia de esa duración hubiese sido intencionada por parte del autor, en el momento de escribir la obra. Si en la "Note Préliminaire" que introduce la publicación de Théâtre II (Gallimard, 1955), Adamov reconoce como "insuficiencias" de Le Ping-Pong que "on ne sent pas assez l'état de la société, d'une part, l'écoulement du temps, d'autre part", posiblemente fuese más, en ese momento, por la influencia que sobre él podía ejercer la crítica de un B. Dort, que por su propio convencimiento. A partir de entonces y en la época en que la temática histórico-política invadió el teatro de Adamov, era lógico que el tiempo histórico ejerciera su influencia sobre el tiempo escénico. La crónica publicada en Théâtre Populaire, sobre el estreno de Paolo Paoli en el "Théâtre de La Comédie" en Lyon, por parte de André Gisselbrecht, decía lo siguiente:

"La perspective historique dicte la progression dramatique. Celle de Paolo Paoli est remarquable; départ léger au milieu des frivolités et de l'immoralité tranquille: longue et pesante succession d'échanges, de trocs et d'équilibres financiers rompus et rétablis; et enfin, à l'issue d'un beau crescendo, rupture brutale du cercle de fer de la vénalité de toutes choses (...) Le dénouement de l'Histoire révèle aussi la réalité de cette société, au travers de ses apparences frivoles." (97).

En cualquier caso, el tiempo juega un papel decisivo en la obra de teatro; como advierte E. Souriau, "la durée", en la escena, es "contraignante"; a diferencia de lo que ocurre, cuando contemplamos un cuadro, en cuya contemplación el pintor no nos apremia, cuando asistimos a un espectáculo teatral sí nos vemos apremiados. En la escena, según E. Souriau,

"tout se succède d'une manière inéluctable, et l'événement défile processionnellement como l'auteur l'a voulu. La durée est organisée fatidiquement" (98).

Así como la obra está sujeta a unos límites espaciales, su

duración está también sometida a unos límites de tiempo. Pero así como hemos encontrado un espacio más allá del espacio escénico, en el teatro nuevo hay también un tiempo fuera del tiempo. A la trascendencia espacial corresponde una trascendencia temporal. La "party inachevée" de Jim y Sally en Off limits y la partida interrumpida trágicamente entre Victor y Arthur en Le Ping-Pong, escenas ambas de Adamov que marcan el límite entre el valor temporal y el valor atemporal de la obra, enlazan con el valor atemporal significado por la técnica de la vuelta a empezar que se produce al final de algunas obras, como en La Cantatrice Chauve de Ionesco, que es la misma que insinúa Genet, al final de Le Balcon, y la misma que utiliza Beckett al principio de Acte sans paroles I, en la que la primera acción del Personaje ha sido sorprendida por el público, una vez puesto en marcha el funcionamiento de la acción (99).

El principio y el fin se tocan, a menudo, en el teatro nuevo, en lo que respecta a la puesta en escena. De esta manera, una vez más, dramaturgia y temática refuerzan mutuamente su significado. La repetición ionesquiana, de origen casual en La Cantatrice Chauve, al adoptar Ionesco la idea de su "metteur en scène", Nicolas Bataille, de modo que la última escena fuese seguida de la primera, resulta capital en La Leçon. En general, el tiempo real -el de la intriga representada- y el tiempo artificial -la duración de la obra en la escena- no coinciden, ya que el primero queda difuminado en una perspectiva onírica en la que presente, pasado y futuro se superponen incesantemente, como persiguiéndose por la escena en un espectáculo de luces y sombras. Excepto en Le roi se meurt, en donde "le temps vécu" o "le temps réel" coincide con "le temps des horloges" o "le temps de la représentation" (100) -coincidencia que constituye la base de la obra, de estilo clásico- no existe esa relación. No olvidemos, sin embargo, que en Le roi se meurt, nos hallamos "en plein Pays ensorcelé du Temps" (101). No es la progresión aristotélica la que marca la pauta del tiempo escénico, sino la técnica novelística de Proust, de

Joyce, de Faulkner: mientras que Beckett y Ionesco lo consiguen por una superposición de presente, pasado y futuro, Adamov utiliza la superposición de "cuadros" y Genet el enfrentamiento de espejos. En este sentido, el teatro nuevo está de acuerdo con la normativa de Meyerhold, para quien así como en la escena "el pasado se confunde con el presente", así también el espectáculo debe ser una alternancia del estaticismo y el dinamismo (102)

La creación de un tiempo fuera del tiempo lleva consigo la creación de un espacio fuera del espacio escénico y, por consiguiente, un clima onírico sin el cual el teatro nuevo sería inconcebible. El Premier Homme que con sus maletas en las manos va en busca de "la Chapelle Anthénaise" (103), ¿qué otro personaje puede ser sino el mismo Krapp inclinado sobre la cinta que grabara años ha? (104).

De la misma manera que el tiempo real no coincide con el tiempo de la representación, el tiempo vivido tampoco es el mismo para cada personaje; mientras Estragon duerme, Vladimir vela (105). El diálogo y la comunicación entre los personajes no son fáciles -a veces son imposibles- cuando la coincidencia de tiempo no existe entre ellos. Pero, en cambio, en esa superposición de tiempos, en ese clima onírico, es más fácil que se produzca aquella unidad poética, esencialmente dialéctica, capaz de conciliar los contrarios, de que habla G. Bachelard. El juego de la inversión es lo que constituye la dinámica de la imaginación poética. Gracias a ese juego, nuestro mundo interior se anima y aparece aquella metáfora total que es, según V. Therrien ,

"point de départ et application d'une nouvelle conception du temps" (106).

Debido a esa concepción del tiempo no resulta fácil descubrir los intervalos de tiempo transcurridos entre una y otra

parte de la obra, entre los distintos Cuadros, entre los diferentes Actos. Quizá por esto sean tan escasas las obras divididas en Actos. Incluso en aquéllas así divididas, como en En attendant Godot (dos Actos) y Oh les beaux jours (dos Actos), de Beckett -las dos únicas que Beckett ha dividido en Actos-, tales Actos no guardan entre sí otra relación de continuidad que la de ser unos Actos entre otros posibles de la serie. Lo único que ha cambiado en el Segundo Acto respecto del Primero, en la primera de estas obras, es que el árbol aparece vestido de hojas: la primavera ha sucedido al invierno pero, por lo demás, igualmente podría haber sido verano u otoño. En la segunda obra, Winnie, que durante todo el primer Acto había permanecido hundida hasta la cintura, aparece en el Segundo Acto ya enterrada hasta el cuello y así termina. El autor hubiese podido hacer visible a los ojos del espectador un hundimiento progresivo pero, al escoger dos momentos separados dentro de ese proceso (el tiempo transcurrido entre estar enterrada hasta la cintura y estarlo hasta el cuello), a la vez que acrecienta la intensidad dramática de la situación concentrándola en esos dos "flash" del proceso, nos traslada fuera del tiempo de la escena a un tiempo que la trasciende: toda la velocidad del tiempo que pasa queda reflejada en dos momentos estáticos.

Ionesco, dentro del elevado número de obras teatrales que nos ha deparado, no tiene más que tres de ellas divididas en Actos: Amédée ou comment s'en débarrasser (estrenada el 14 de abril de 1954, en París, en el Théâtre de Babylone, bajo la dirección de J.-M. Serreau), Tueur sans gages (estrenada en febrero de 1959, en París, en el Théâtre Récamier, bajo la dirección de José Quaglio) y Rhinocéros (estrenada en Alemania, el 6 de noviembre de 1958, en el Schauspielhaus de Düsseldorf, bajo la dirección de K.H. Stroux y en Francia, el 22 de enero de 1960, en el Odéon Théâtre de France, dirigida por J.-L. Barrault), las tres obras divididas en tres Actos cada una. La Soif et la Faim (estrenada en París, el 28 de

febrero de 1966, en La Comédie Française, bajo la dirección de J.-M. Serreau), obra que, según el autor, contiene varios sueños (107), está dividida en "Trois Episodes". Parece claro que el autor ha querido diferenciar, con esa denominación, la división de esta obra respecto de las tres anteriores: efectivamente, así como escoge esos "episodios", podía haber elegido otros diferentes, si bien la progresión de la acción está latente en los títulos de los mismos ("La Fuite", "Le Rendez-vous", "Les messes noires de la bonne auberge"), pero dentro de cada episodio el tiempo se halla como en suspenso (108), como ocurría en los dos Actos de Oh les beaux jours, de Beckett. En Macbett, obra montada sobre La tragedia de Macbeth, de Shakespeare, y que el dramaturgo inglés dividía en cinco Actos, no existe otra división que la de las Escenas.

En Amédée ou comment s'en débarrasser la duración está marcada por el reloj que preside la escena: el Acto Primero se desarrolla en media jornada, de las nueve de la mañana a la una de la tarde; el Acto Segundo va de las tres de la tarde hasta después de medianoche: durante todo este tiempo las manecillas del reloj marchaban al mismo ritmo que crecía el cuerpo del cadáver (109), pero se ha intercalado una escena de la juventud de la pareja; el Acto Tercero se desarrolla durante la noche y en la plaza a la que había descendido Amédée, en el Acto Segundo, para arrastrar el cadáver.

El Primer Acto de Tueur sans gages es como aquel "très longue seconde de silence" experimentado por Bérenger en su adolescencia, como un momento prolongado en la eternidad (110); el Acto Segundo se desarrolla en la habitación de Bérenger; el Tercero tiene lugar en la calle. La obra es una verdadera carrera contra reloj, aunque los personajes saben que es siempre la misma hora y aunque Bérenger, al andar, tenga la sensación de que no se mueve del sitio (111).

El Acto Primero de Rhinocéros tiene lugar un domingo por la mañana, a la hora del aperitivo; el Acto Segundo, el lunes siguiente, en la oficina, a las nueve de la mañana; el Tercero tiene lugar otra mañana, varios días después. Entre el Segundo y el Tercer Acto ha transcurrido un lapso de tiempo suficiente para el desarrollo del "proceso de fanatización" de que habla el propio autor. En 1961, escribía Ionesco en Arts, quejándose de la puesta en escena con que se había presentado la obra en Estados Unidos:

"La pieza debe seguir y marcar las diferentes etapas de de este fenómeno" (112).

Esta obra, como otras de Ionesco, parte de uno de los cuentos agrupados previamente bajo el título general de La Photo du colonnel, cuentos que podían proceder, a veces, de un sueño o una pesadilla, como no es raro en Ionesco (113). Sin embargo, Rhinocéros constituye un "cauchemar assimilé" y por tanto, lo dice el mismo autor, en el momento de escribirlo dejaba de ser una pesadilla; a diferencia de lo que ocurría en obras como Amédée..... o Victimes du devoir, en Rhinocéros el autor ya no formaba parte de la pesadilla, sino que la observaba desde fuera, pero su arquitectura sigue siendo tan clásica como la de La Leçon o la de Le Nouveau Locataire; así lo comentaba el autor con C. Bonnefoy:

"un thème initial, une progression simple. Donc la construction est simple, c'est la transposition, peut-être d'une respiration, la transposition d'un rythme, d'un mouvement".

Lo que ocurre es que Rhinocéros, aparte de ser "la construction d'un récit transposée scéniquement", tiene una progresión dramática distinta de la que hay en La Leçon; es un cerco que se va estrechando progresivamente en torno a Bérenger (114).



Si el teatro nuevo refleja en la escena la condición humana como una situación sin salida posible, es lógico que no exista el desenlace de la misma manera que existía en el teatro anterior. Al no existir ese desenlace -el de la intriga- el tiempo ha de jugar un papel distinto al que desempeñaba en el teatro anterior. La acción dramática se mueve en espiral, y de esa espiral nace la necesidad de la "repetición": repetición entendida ya sea como reiteración de una misma acción a lo Ionesco ya sea como un teatro dentro del teatro a lo Genet. Lo que C. Abastado dice a este propósito de Ionesco es válido para todo el teatro nuevo:

"La chute" du mouvement dramatique est en fait la projection dans un "hors-temps", la transposition d'une situation singulière en image archétypale. La durée se fige et le jeu devient répétition (...) Ce schéma dynamique remet en question la temporalité et la causalité (...) il n'y a plus d'"avant" et d'"après" mais un présent démesurément agrandi: tout est toujours donné et actuel (...) La construction dramatique devient ainsi une interrogation sur les structures du réel" (115).

En efecto, ¿qué otra es la misión del reloj loco de la casa de los Smith, al señalar siempre una hora distinta de la que es (116) o la del reloj sin manecillas que preside la escena en La Parodie (117) o la del reloj que ha desaparecido de los bolsillos de Pozzo (118) o la del despertador de las Criadas que separaba el tiempo real del tiempo de la ficción?. No creemos que sea casual que la imagen del reloj pase por la escena en la primera de las obras de cada uno de los cuatro autores aquí estudiados.

La influencia que las técnicas cinematográficas han ejercido en el drama moderno proyectando sobre la escena la interferencia entre el presente y el pasado ha culminado, según M. Lioure, en J. Genet:

"La segmentation de l'espace scénique et de la durée temporelle est enfin pour Jean Genet le moyen de réaliser sur la scène, dans Le Balcon ou Les Paravents, ces jeux de reflets, de parallélismes ou de superpositions familiers aux cinéastes et aux romanciers d'avant-garde" (119).

En el teatro de Genet, el tiempo no sigue un movimiento de presente a futuro, sino más bien de presente a pasado, a gran velocidad, para detenerse en sí mismo, como explica el mismo autor, en sus Lettres à Roger Blin (120).

Precisamente, para Genet, uno de los objetivos del teatro es conseguir la liberación del tiempo: la liberación del tiempo histórico por medio del tiempo dramático:

"Dès le debut de l'événement théâtral, le temps qui va s'écouler n'appartient à aucun calendrier répertorié (...) un autre temps, que chaque spectateur vit pleinement, s'écoule alors, et n'ayant ni commencement ni fin, il fait sauter les conventions historiques (...) les conventions sociales et ce n'est pas au profit de n'importe quel désordre mais à celui d'une libération -l'événement dramatique étant suspendu, hors du temps historiquement compté, sur son propre temps dramatique-, c'est au profit d'une libération vertigineuse" (121).

Solamente en el teatro de la llamada segunda época de Adamov, precisamente por tratarse de un teatro aparentemente "comprometido", el tiempo se sitúa en una perspectiva histórica, pero, aun en esas obras, el tiempo histórico está interpolado. En efecto, lo que Adamov se ha propuesto, tanto en su primera como en su segunda época, es conseguir la unidad visual impuesta por el espectáculo por encima de cualquier unidad de lugar y de tiempo.

Paolo Paoli está dividida en dos Partes, cada una de las cuales se compone de seis Cuadros. La Primera Parte se extiende de 1900 a 1906, con intervalos de un año aproximadamente

entre los Cuadros, y la Segunda se desarrolla de 1912 a 1914, con una separación, por consiguiente, de seis años, de acuerdo con las fechas proyectadas al principio de cada Cuadro.

Sainte Europe consta también de dos Partes, con varios Cuadros, Prólogo y Epílogo: constituye un traslado de la época de las Cruzadas al siglo XX, con un intercambio de papeles entre Hitler y Carlomagno. El tiempo histórico evidentemente ha sido superado: a la vez que los personajes anteriores, intervienen también Santa Teresa y, como papa, Inocencio XXV -cuando el último jerarca que ha llevado ese nombre ha sido Inocencio XIII (de 1722 a 1724)-.

M. le Modéré tiene Prólogo y tres Partes, con un total de veintitrés Cuadros. Es el propio autor quien nos describe el ritmo de la acción y el desarrollo del tiempo en la obra:

"M. le Modéré est une clownerie. Je l'ai voulue telle. Que l'on ne s'étonne donc pas si le rideau se lève et retombe sans arrêt, si certains tableaux ne font guère avancer l'action, si celle-ci, souvent, tourne court. Tout cela est volontaire." (122).

Le Printemps 71 se compone de tres Actos: el Acto Primero tiene siete Cuadros, separados por un intervalo de uno o dos días, pero entre estos Cuadros hay tres Transiciones y tres escenas de Guiñol, en las que intervienen Bismarck, Monsieur Thiers, La Asamblea Nacional, el Banco de Francia, etc. De acuerdo con las indicaciones del autor al comienzo de cada Cuadro y según reza la pancarta del comienzo del Acto, la representación corresponde a los primeros días de "La Commune" de París (de 18 de marzo a 2 de abril de 1871). El Acto Segundo corresponde al periodo que va del dos de abril al veinte de mayo de 1871: todo ello tiene lugar del Cuadro VIII al XVII, los cuales están también divididos por tres Transiciones y otros tantos Guiñol. El Acto Tercero ("la semaine sanglante") va del 21 al 29 de mayo: la acción se desarrolla del Cuadro XVIII al XXVI, intercalados por tres escenas de Guiñol y otras tantas Transi-

ciones, para terminar con un Epílogo que marca el progreso de las fuerzas progresistas, bajo el himno de La Internacional.

Por nuestra parte, creemos, con B. Dort que, por encima de la tópica división entre en Adamov del hombre del "absurdo" y un Adamov del hombre "histórico", con el consiguiente retorno del Adamov II al Adamov I, existe una más fuerte "scandaleuse unité" en la obra adamoviana: la sucesión de las "parties" de Off limits, en las que los personajes se ven encerrados sin poder escapar a una repetición que degenera en degradación, está enmarcada en el círculo pirandelliano. B. Dort lo razona en estos términos:

"Les personnages sont enfermés dans une situation donnée longtemps à l'avance et ils ne cessent de jouer entre eux cette situation, en épuisant toutes les possibilités mais sans réussir à en sortir (...) La pièce n'est plus alors qu'une seule scène que l'on joue et rejoue à satiété (...) Il n'y a donc ni conversion d'Adamov à un théâtre engagé, ni découverte d'un monde réel qu'il aurait ignoré dans ses oeuvres antérieures: il y a enrichissement, accroissement de la complexité de sa dramaturgie et changement de point de vue (...) la dramaturgie adamovienne joue à un double niveau. Le plus apparent, c'est celui de la répétition: mots et gestes renvoient à quelque chose qui s'est déjà produit (...) Du reste, cette cérémonie n'est que le reflet de l'expérience fondamentale d'Arthur Adamov: la scène primitive de l'humiliation, définie aussi comme "une tentative de mithridatisation de la mort" (123).

De esta manera, la experiencia "histórica" de Adamov, en el fondo, no constituiría más que un ensayo para poner de manifiesto que el teatro es algo que trasciende los momentos y las situaciones históricas y que aquella "parodie" o aquella "grande et petite manoeuvre" siguen estando latentes en toda su producción, por cuanto que son inseparables de la condición humana. Estamos de acuerdo en que en la partida de pim-pom que juegan Arthur y Victor, sin mesa ni red ni raquetas, como dice B. Dort,

"le temps lui-même n'existe plus: l'oeuvre n'est qu'un

assemblage de moments, d'instants qui se répètent l'un l'autre, littéralement de "temps morts" (124),

pero, en contra de la interpretación de B. Dort, entendemos que ahí empieza la verdadera trascendencia de la obra: en ese tiempo fuera del tiempo. Nos atenemos, para ello, a la concepción del teatro que confiesa tener Adamov. Así como, para él, el "théâtre total" debe abarcar todos los aspectos de la vida moderna "l'économique, politique, social, psychologique (...) et psychopatique aussi" (125)-, así también, dice Adamov,

"il y a toujours un point de gagné quand, dans une vie, on ne voit pas simplement une ligne, quand, dans une vie, on ne "pique" pas seulement un moment, quand la ligne devient figure, quand on montre à la fois le passé et le présent (et l'avenir, si avenir il y a), oubliant la pauvre convention du XVIIIe. siècle française (unité de temps et de lieu)" (126).

La afluencia de asociaciones proustianas que encontraron su continuación en el Ulises de Joyce suponían, a la vez, una nueva interpretación y una intensificación del concepto bergsoniano del tiempo, según A. Hauser. Para él,

"el acento se pone ahora sobre la simultaneidad de los contenidos de conciencia, la inmanencia del pasado en el presente, el constante fluir juntos los diferentes periodos de tiempo (...), la relatividad de espacio y tiempo, es decir, la imposibilidad de diferenciar y definir los medios en que el sujeto se mueve" (127).

Según A. Hauser, el elemento básico del nuevo concepto del tiempo reside en "la simultaneidad" y su esencia consiste en "la espacialización de los elementos temporales". Esa nueva concepción del tiempo se ha adaptado perfectamente a los métodos técnicos del cine, pero los autores del teatro nuevo han conseguido que esa marcada diferencia que había existido entre el cine y la escena, en lo que respecta a los límites del tiempo

y del espacio, estables e invariables en la escena y fluctuante en la pantalla, se haya convertido en una separación más difuminada, gracias al onirismo y a la trascendencia de que está impregnado este teatro, por los que el espacio adquiere una extensión casi temporal, a la vez que el tiempo recupera una dimensión reflejada en el espacio.

Esta simultaneidad de los estados del alma que encontramos en los personajes del teatro nuevo, no es raro que haya provocado la fascinación del espectador de la segunda mitad del s. XX, acostumbrado a aceptar la coexistencia o la fusión de los contrarios, a disminuir el valor del razonamiento en beneficio de la intuición y de la técnica, a instaurar el relativismo en los dominios reservados anteriormente a los valores absolutos. El personaje del teatro nuevo parece tener cada día, efectivamente, un mayor parentesco con el hombre de su época.

- (1) Cfr. Francisco J. Hernández, El teatro de Montherlant, p. 149.
- (2) Cfr. E. Souriau, "Le cube et la sphère", en Architecture et dramaturgie, Flammarion, 1948.
- (3) J. Genet, "Notes au jour le jour", en Lettres à Roger Blin, Oeuv. Comp., IV, p. 233.
- (4) Cfr. J. Genet, "L'étrange mot d'...", en Oeuv. Com., Vol. IV, p. 14.
- (5) J. Genet, Lettres à Roger Blin, en Oeuv. Com, IV, p. 232.
- (6) B. Dort, Théâtre réel. Essais de critique 1967-1970, p. 213.
- (7) G. Baty, "Le Théâtre et l'univers à exprimer", en Nota Preliminar a L'Essence du Théâtre, de H. Gouhier, junto con otros tantos testimonios de G. Pitoëff -"Thâtre et metteur en scène"-, de Ch. Dullin -"Metteur en scène et acteur"-, de Louis Jouvet -"Le Théâtre et la Scène, L'espace scénique"-, los cuales han sido publicados como "Post-face", en la nueva edición de 1968.
- (8) Cfr. G. Craig, "Des spectres dans les tragédies de Shakespeare", en L'art du théâtre, p. 25.
- (9) G. Serreau, Historia del "nouveau théâtre", p. 8.
- (10) Cfr. H. Gouhier, L'Essence du théâtre, p. 16.
- (11) H. Gouhier, L'Oeuvre théâtrale, p. 21.
- (12) G. Croussy, Beckett, p. 211.
- (13) E. Ionesco, Antidotes, p. 254.
- (14) Cfr. G. Serreau, Historia del "nouveau théâtre", p. 8.
- (15) S. Beckett, Fin de partie, pp. 45-46.
- (16) E. Ionesco, Notas y Contranotas, pp. 159-161.
- (17) G. Croussy, Beckett, p. 211.
- (18) Francisco J. Hernández, Ionesco, p. 41.
- (19) Cfr. E. Ionesco, Ce formidable bordel, pp. 131-134.
- (20) Cfr. J. Genet, Les Paravents, p. 88.
- (21) E. Ionesco, Notas y Contranotas, p. 14.
- (22) J. Genet, Lettres à Roger Blin, en Oeuv. Com., IV, p. 248.
- (23) P.-A. Touchard, Dionysos, pp. 218-219.

- (24) E. Souriau, Les deux cent mille situations dramatiques, pp. 22-24.
- (25) E. Souriau, Op. cit., p. 24.
- (26) A. Artaud, Oeuvres Complètes, IV, p. 68.
- (27) Cfr. S. Beckett, En attendant Godot, pp. 105-106.
- (28) A. Artaud, Op. cit., p. 77.
- (29) J. Duvignaud, Sociología del teatro, p. 363.
- (30) Cfr. M. Descotes, Les grands rôles du théâtre de Jean Racine. P.U.F. 1957.
- (31) J. Duvignaud, Sociología del teatro, p. 364.
- (32) J. Genet, Lettres à Roger Blin, en Oeuv. Comp., IV, p. 249.
- (33) A. Artaud, Oeuvres Complètes, Vol IV, p. 98.
- (34) A. Artaud, Op. cit., p. 114.
- (35) E. Ionesco, Tueur sans gages, en Th. II, p. 61.
- (36) G. Craig, Le théâtre en marche, p. 67.
- (37) P.-A. Touchard, Dionysos, Apologie pour le théâtre, L'Amateur de théâtre, Seuil, 1949 y 1952, p. 206.
- (38) P.-A. Touchard, Op. cit., p. 204.
- (39) Cfr. J. Vilar, De la tradition théâtrale, p. 27.
- (40) Cfr. S. Beckett, Fin de partie, p. 110.
- (41) S. Beckett, En attendant Godot, pp. 91 y 163.
- (42) S. Beckett, Pas, p. 7.
- (43) G. Croussy, Beckett, p. 127.
- (44) G. Croussy, Op. cit., p. 142.
- (45) J.-L. Barrault, Cahiers; citado por G. Croussy, en Op. cit., p. 144.
- (46) J. Genet, Les Bonnes, en Oeuvres Com, IV, p. 147.
- (47) Cfr. J. Genet, Haute Surveillance, en Oeuv. Com, IV, pp. 183- 185 y 197-198.
- (48) Cfr. E. Ionesco, La Leçon, en Th. I, pp. 87-89.
- (49) E. Ionesco, Les Chaises, en Th. I, p. 158.
- (50) E. Ionesco, Op. cit., p. 160.
- (51) E. Ionesco, Op. cit., p. 161.
- (52) Cfr. E. Ionesco, Op. cit., p. 180, nota a pie de página.
- (53) E. Ionesco, Jacques ou la soumission, en Th. I, p. 127.



- (54) Cfr. S. Benmusa, Ionesco, p. 102.
- (55) Cfr. E. Ionesco, La Soif et la Faim, en Th. IV, pp. 171-173.
- (56) E. Ionesco, Th. III, p. 56.
- (57) E. Ionesco, L'Homme aux valises, p. 99.
- (58) V. Meyerhold, Teoría Teatral, p. 155.
- (59) J. Del Prado, Estudio psicosemántico del universo de Patrice de la Tour du Pin, 3ª Parte, Cap. IV, p. 180. Memoria de Doctorado. Universidad de Madrid.
- (60) A. Adamov, "La Danse du sergent Musgrave, au Théâtre de l'Athénée: une vraie grande pièce moderne", en L'Humanité, 23 de octubre de 1963 y en Ici et Maintenant, p. 236.
- (61) E. Ionesco, La Vase, en Th. V, p. 257.
- (62) Cfr. E. Ionesco, La Vase, en Th. V, pp. 257-258 y S. Beckett, Breath, p. 11.
- (63) Cfr. P.-A. Touchard, Dionysos, Apologie pour le théâtre, L'Amateur de théâtre, p. 224 y 109-110.
- (64) E. Ionesco, La Leçon, en Th. I, p. 91.
- (65) Cfr. P. Vernois, La dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco, pp. 89-99.
- (66) Cfr. A. Villiers, Psychologie de l'art dramatique, p. 90.
- (67) A. Veinstein, La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique, p. 220.
- (68) Cfr. Louis Jouvet, Réflexions du Comédien, p. 190.
- (69) V. Meyerhold, Teoría teatral, p. 52.
- (70) G. Baty, La mise en scène, p. 110; cita de A. Veinstein, La mise en scène théâtrale, p. 220.
- (71) Cfr. E. Ionesco, Notas y Contranotas, p. 141.
- (72) Cfr. C. Bonnefoy, Entretiens avec Eugène Ionesco, p. 66. Sobre la relación entre el ritmo y la aceleración progresiva en Feydeau y en Ionesco, véase el testimonio de Ionesco, en L'Express, de 28 de enero de 1960.
- (73) E. Ionesco, Exercices de conversation et de diction françaises pour étudiants américains, en Th. V, p. 272.

- (74) C. Bonnefoy, Entretiens avec Eugène Ionesco, p. 35.
- (75) E. Jacquart, Le théâtre de dérision, p. 64.
- (76) B. Dort, Théâtre. réel. Essais de critique 1967-1970,  
p. 189.
- (77) J. Genet, Les Paravents, p. 21.
- (78) J. Genet, Op. cit., pp. 82-90.
- (79) J. Genet, Op. cit., pp. 153-157.
- (80) J. Genet, Op. cit., p. 40.
- (81) J. Genet, Lettres à Roger Blin, en Oeuv. Com., IV, p. 254.
- (82) G. Durand, Les structures anthropologiques de l'imaginaire, pp. 351-354.
- (83) J. Genet, Lettres à Roger Blin, Oeuv. Com., IV, p. 248.
- (84) P. Vernois, La dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco,  
p. 188.
- (85) Cfr. P. Vernois, Op. cit., p. 199.
- (86) Cfr. C. Bonnefoy, Entretiens avec Eugène Ionesco, pp.  
85-86.
- (87) C. Bonnefoy, Op. cit., p. 102.
- (88) Cfr. C. Bonnefoy, Op. cit., pp. 74-75 y 79.
- (89) Cfr. P. Vernois, La dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco,  
pp. 204-205.
- (90) E. Ionesco, Notes et Contrenotes, citado por E. Jacquart,  
en La dérision théâtrale, p. 167.
- (91) Cfr. E. Jacquart, Op. cit., pp. 160-161.
- (92) A. Artaud, Oeuvres Complètes, Vol IV, p. 160.
- (93) B. Dort, Théâtre réel. Essais de critique, 1967-1970,  
pp. 194-195.
- (94) B. Dort, Op. cit., p. 193.
- (95) B. Dort, en Théâtre Populaire, nº. 12, p. 90.
- (96) B. Dort, Loc. cit.
- (97) A. Gisselbrecht, en Théâtre Populaire, nº. 25, pp. 76-77.
- (98) E. Souriau, Les deux cent mille situations dramatiques,  
pp. 17-18.
- (99) C. Segre, "La función del lenguaje en el "Acte sans paroles" de Samuel Beckett", en Semiología del Teatro, p. 204.
- (100) P. Vernois, La dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco, p. 101.

- (101) Saint Tobi, Eugène Ionesco ou A la recherche du paradis perdu, p. 113.
- (102) Cfr. V. Meyerhold, Teoría teatral, pp. 72 y 136.
- (103) Cfr. E. Ionesco, L'Homme aux valises, p. 84.
- (104) Cfr. S. Beckett, La dernière bande.
- (105) Cfr. S. Beckett, En attendant Godot, p. 155.
- (106) V. Therrien, La Révolution de Gaston Bachelard en critique littéraire. Ses fondements, ses techniques, sa portée, p. 54.
- (107) C. Bonnefoy, Entretiens avec Eugène Ionesco, p. 85.
- (108) Cfr. P. Vernois, La dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco, p. 102.
- (109) Cfr. E. Ionesco, Amédée ou comment s'en débarrasser, en Th. I, p. 281.
- (110) Cfr. E. Ionesco, Tueur sans gages, en Th. II, pp. 76-78.
- (111) Cfr. E. Ionesco, Op. cit., pp. 138, 150 y 160.
- (112) Cfr. E. Ionesco, Notas y Contranotas, p. 175.
- (113) Cfr. C. Bonnefoy, Entretiens avec Eugène Ionesco, pp. 63 y 85-86.
- (114) Cfr. C. Bonnefoy, Op. cit., pp. 81 y 101.
- (115) C. Abastado, Ionesco, pp. 228-229.
- (116) Cfr. E. Ionesco, La Catatrice Chauve, en Th. I, p. 47.
- (117) Cfr. A. Adamov, La Parodie, en Th. I, p. 11.
- (118) Cfr. S. Beckett, En attendant Godot, p. 77.
- (119) M. Lioure, Le drame de Diderot à Ionesco, pp. 193-194.
- (120) Cfr. J. Genet, Lettres à Roger Blin, en Oeuv. Comp., Vol. IV, p. 229.
- (121) J. Genet, "L'Etrange mot d'...", en Oeuv. Com, IV, p. 10.
- (122) A. Adamov, "Note Préliminaire" a Théâtre IV, p. 10.
- (123) B. Dort, Théâtre réel. Essais de critique 1967-1970, pp. 196-198.
- (124) B. Dort, Loc. cit.
- (125) A. Adamov, en Théâtre Populaire, nº 45 y en Ici et Maintenant, p. 149.
- (126) A. Adamov, Ici et Maintenant, p. 170.
- (127) A. Hauser, Historia Social de la literatura y el arte, Vol. III, p. 299.

#### 4.- LA TRAGEDIA DEL LENGUAJE.

Mucho se ha escrito sobre la diferencia entre teatro literario y teatro teatral o, lo que es lo mismo, sobre la oposición entre lenguaje textual y lenguaje escénico en el teatro, así como de la preferencia de uno sobre el otro, según el diferente punto de vista de los propios autores y de los críticos. No es nuestro propósito insistir en ello y vamos a limitarnos aquí a estudiar específicamente el papel desempeñado por el lenguaje textual en el teatro nuevo.

Cuando A. Artaud se proponía la instauración de un teatro total por medio de la renovación de aquel valor mítico de que había sido despojado, sabía que para ello era necesario devolver al lenguaje todo su poder mágico, toda su eficacia magnética, toda su influencia sobre la sensibilidad. Ese lenguaje, efectivo y concreto,

"abandonnant les utilisations occidentales de la parole, il fait des mots des incantations. Il pousse la voix. Il utilise des vibrations et des qualités de voix. Il fait piétiner éperdument des rythmes. Il pilone des sons (...) Il dégage le sens d'un lyrisme nouveau du geste, qui, par sa précipitation ou son amplitude dans l'air, finit par dépasser le lyrisme des mots. Il rompt enfin l'assujettissement intellectuel au langage, en donnant le sens d'une intellectualité nouvelle et plus profonde, qui se cache sous les gestes et sous les signes élevés à la dignité d'exorcismes particuliers" (1).

A través de las instrucciones que Jean Genet daba a los directores de sus obras, llega hasta nosotros el eco de aquella normativa artaudiana. El lenguaje utilizado por el teatro tradicional no servía para el suyo. Al igual que Ionesco, Genet veía al lenguaje fosilizado, desprovisto de sentido, incapaz de poder dar lo que su teatro estaba destinado a transmitir. Este es el lenguaje que Genet reclamaba para sus obras:

"Le metteur en scène, tenant compte des différents timbres de voix, inventera un mode de déclamation allant du murmure aux cris. Des phrases, des torrents de phrases doivent passer dans des hurlements, d'autres seront roucoulées, d'autres seront dites sur le ton de l'habituelle conversation.

Le metteur en scène inventera les aboiements de la Mère, très différents de ceux de Lella. Il inventera l'orage du tableau XIV. Le tonnerre et les bruits de la pluie seront réalisés par les acteurs en scène à ce moment-là" (2).

Para L. Janvier, en las obras de Beckett, y desde las primeras a las últimas, asistimos a "une véritable auto-destruction du récit" (3). Más bien debería decirse que lo que hace Beckett es destruir la anterior forma del relato y crear en su lugar un nuevo procedimiento. No podía ser de otra manera. Si el círculo beckettiano no tiene principio ni fin -recordemos que para él, "la fin est dans le commencement" (4)-, la historia que cuenta el personaje -historia que acaba siendo la suya (5)- es una historia sin fin pero cuyos inicios siempre aparecen inciertos, una historia que se reduce al momento presente pero un presente que se pone incesantemente en cuestión, una historia sin identidad en boca de unos personajes sin identidad, como advirtió Claude Mauriac:

"L'identité de chaque homme est introuvable. Seule la contradiction existe. Le haut est bas, le noir est blanc, le oui non. C'est là-dessus que le romancier et l'auteur dramatique engage et poursuit un dialogue qui ne se termine pas." (6).

Beckett trataba de repetir lo que en otro tiempo había dicho Shakespeare, según afirma Ionesco:

"Le monde est une histoire de fous racontée par un idiot" (7).

Había sido Macbeth, efectivamente, el primero en pronunciar

esas palabras:

"La vida no es más que una sombra que pasa, un pobre có-  
mico que se pavonea y agita una hora sobre la escena y  
después no se le oye más...; un cuento narrado por un  
idiota con gran aparato, y que nada significa" (8).

Lo que no podemos perder de vista es que la última causa de  
esas historias de locos o de cómicos en que se ha convertido la  
existencia del personaje no es otra que la misma "condición hu-  
mana", la falta de una verdadera "elección" (9).

Si analizamos el lenguaje utilizado por los personajes bec-  
kettianos, observamos que se trata precisamente de aquel len-  
guaje reclamado por Artaud y por Genet para el teatro. G. Crous-  
sy lo resume con estas palabras:

"le théâtre de Beckett n'est fait le plus souvent que  
de balbutiements, de répétitions, d'incohérences et  
de pauvres cohérences, d'hésitations, de clapotis de  
voix et si, parfois, la langue prend forme de raison-  
nement c'est pour mieux contre-faire ce qui se passe  
sur scène, pour mieux nier l'aspect des corps, pour  
prendre le geste à contre-texte." (10).

Si cada generación de artistas debe encontrar su propio len-  
guaje, como decía Ionesco,

"por estar gastado el viejo lenguaje, la vieja forma de-  
be desintegrarse porque ya no puede contener nuevas ex-  
presiones" (11)-

el teatro nuevo trató de encontrar el suyo. Ionesco era cons-  
ciente de que en su teatro había algo diferente -y que resul-  
taba "bastante perceptible"- respecto de las obras anteriores:

"Se trata -decía- (...) de la comprobación de una espe-  
cie de crisis del lenguaje; las palabras ya nada signi-

fican (...) Los sistemas de pensamiento, de todas las tendencias, no siendo sino coartadas, lo que nos oculta la realidad (otro clisé) (...) es evidente que nuestros personajes son locos, desdichados, extraviados, estúpidos, convencionales, y que hablarles es absurdo, que su lenguaje es dislocado como su pensamiento. Experimentamos en ese momento, me parece, la aventura renovada de la Torre de Babel" (12).

Ionesco, efectivamente, se encuentra también muy cerca de A. Artaud. Por una parte, el realismo del lenguaje teatral destruye el poder encantador de la ficción, siendo así que para él la verdad de la ficción es más profunda y está más llena de significado que la realidad cotidiana:

"cada ademán, cada actitud, cada réplica dicha en escena destruye, a mi entender, un universo que ese ademán, esa actitud, esa réplica se proponía justamente hacer surgir" (13).

Las palabras yacían como muertas y pesaban como cadáveres, en boca de los personajes, dice en otro momento (14). Ante esa ineptitud de un lenguaje "monolítico", estereotipado, para expresar el verdadero objetivo del teatro, Ionesco ha procedido a la destrucción -él la llama "dislocación, desarticulación"- de ese lenguaje por medio de la exageración del mismo, de la misma manera que ha procedido a la "dislocación" de la realidad cotidiana o a la "desarticulación" de la mecánica teatral existente anteriormente (15). Gilles Sandier lo ha indicado con estas palabras:

"(Ionesco) emprendió la tarea de desmontar la mecánica teatral, de exhibir con una alegría salvaje los hilos y los cables, que él exageraba a placer, poniendo así al desnudo la inanidad de nuestro lenguaje, ese pobre ruido, ese desecho de lugares comunes y su incapacidad para significar algo a no ser la insignificancia y el absurdo banal de nuestro destino cotidiano" (16).

Una vez destruido, el lenguaje estaría en condiciones de po-

der ser regenerado y en condiciones de recibir una nueva significación; es la misma significación y el lenguaje directo de los objetos: el lenguaje de los hongos innumerables y del cadáver que sufre de "progresión geométrica" en el apartamento de Amédée y Madeleine, el lenguaje de las tazas en Victimes du devoir, el de los muebles en Le Nouveau Locataire, el de las sillas en Les Chaises, etc., etc. (17).

Si damos crédito a las palabras de Ionesco en Découvertes, su lenguaje de bebé, a diferencia de "le langage donné par les autres", era ya especialmente "inventif", "créateur" y, por consiguiente, "la tentative (...) de communiquer un incommunicable ou ce qui est encore un incommunicable". Esta era la misión del "creador", del "poeta": destruir lo dado y poner en su lugar el lenguaje apto para la comunicación:

"le langage donné par les autres est le langage non inventif, bien sûr, puisqu'il est donné: c'est le tout fait. Cela facilite la vie, évidemment, mais il n'est pas création. Il faut même parfois le désarticuler ou le désépaisir, pour voir le monde à travers, dans son étrangeté originelle; c'est ce que fera le poète qui détruit les mots ou les crée" (18).

Cuando se habla ese lenguaje en la escena, la representación ha dejado de ser un "espectáculo", para convertirse en un "acto poético", un "acto definitivo", según Genet (19).

A diferencia de lo que ocurre en otros géneros, como en la novela, la poesía, etc., en los que cada uno de ellos posee su lenguaje autónomo (el descriptivo, el poético, etc.), en el supuesto de que el teatro se limitase a ser "teatro de la palabra", sería difícil encontrar un lenguaje autónomo para ese teatro. "Pero no sólo está la palabra", dice Ionesco; además del diálogo,

"existen otros medios de teatralizar la palabra: llevarla hasta su paroxismo para devolver al teatro su medida,



que reside en la desmesura; el verbo mismo debe estar tenso hasta sus últimos límites, el lenguaje debe casi estallar, o destruirse, en su imposibilidad de contener los significados (..) el teatro es una historia que se vive, comenzando con cada representación, y es también una historia que se ve vivir. El teatro es tanto visual como auditivo. No es una serie de imágenes, como el cine, sino una construcción, una arquitectura en movimiento de imágenes escénicas (..)" (20).

Estamos de acuerdo en que la oposición entre diálogo y acción es falsa. Francisco J. Hernández lo razona de manera contundente con estas breves palabras:

"Toda palabra teatral es al mismo tiempo una acción, pues su objetivo es causar un impacto sobre otro personaje contra el que hay que luchar o al que hay que atraer por medio del lenguaje" (21).

Ahora bien, la palabra y la acción no tienen por qué marchar paralelas. La acción de la obra puede contradecir al texto y, a veces, cuanto más se desintegra el lenguaje de las palabras tanto más se anima y se intensifica la acción. Esto ocurre de manera especial en las obras ionesquianas, cuyo esquema, según M. Esslin, coincide con el esquema del orgasmo:

"El esquema de las obras de Ionesco está formado por todos estos elementos de intensificación, aceleración, acumulación, proliferación, hasta lograr una tensión psicológica insoportable: es el esquema del orgasmo. Viene seguido por una sensación de alivio, de abandono, que suaviza la tensión y crea un estado de serenidad. Esta liberación se logra con la risa. Por este motivo las obras de Ionesco son cómicas" (22).

Esta desintegración la lleva a cabo Ionesco en todos los aspectos del lenguaje: a nivel de léxico -con la escisión entre significante y significado-, a nivel semántico, a nivel morfosintáctico, llegando incluso a trucar las raíces etimológicas.

Para Ionesco, el lenguaje no está siempre dirigido por el pensamiento. Las frases, las palabras, las sílabas, no son más que agrupaciones de sonidos -mejor diríase de ruidos- vocálicos que o están desprovistos de significación o, si la tienen, no llega adecuadamente del emisor al receptor. El autor nos describe su primera experiencia teatral en la génesis de La Cantatrice Chauve. Si damos crédito a su relato, las réplicas del manual de conversación franco-inglesa que había copiado en su cuaderno correcta y cuidadosamente, unas a continuación de otras, se alteraron; las verdades elementales y llenas de sensatez de los personajes de la obra, nos dice en Notas y Contranotas,

"se habían vuelto descabelladas, el lenguaje se había desarticulado, los personajes se habían descompuesto; la palabra, absurda, se había viciado de su contenido y todo acababa en una pelea cuyos motivos era imposible conocer, pues mis héroes se enrostraban no ya réplicas, ni siquiera fragmentos de proposiciones, ni palabras, sino sílabas, o consonantes, lo vocales!... Para mí, se trataba de una especie de desmoronamiento de la realidad. Las palabras se habían convertido en cáscaras sonoras, desprovistas de sentido" (23).

Al escribir La Cantatrice Chauve había sentido un "verdadero malestar, vértigo, náusea" -palabras que nos recuerdan la experiencia existencialista-. Sin embargo, al terminarla, se sentía muy orgulloso:

"imaginaba haber escrito (nos dice) algo así como una tragedia del lenguaje".

Los críticos han interpretado la obra, cada uno a su manera, pero para Ionesco no hay más que una interpretación posible: la amalgama de expresiones prefabricadas, los clisés gastados del manual de inglés eran la traducción de los automatismos del lenguaje:

"el hablar para no decir nada, el hablar porque no hay

nada personal que decir, la ausencia de vida interior, la mecánica de lo cotidiano, el hombre inmerso en su medio social sin diferenciarse de él",

el mundo de lo impersonal, el hecho de ser unos y otros intercambiables, todo ello constituía el marco de un vacío sobre el que se montaba, desnuda, una tensión dramática (24).

En la escena final de La Cantatrice Chauve, cuando la "acción ionesquiana" se intensifica es precisamente cuando el lenguaje se disloca, se destruye, se descompone fonológica y físicamente. Con razón Francisco J. Hernández califica esta escena de obra maestra de automatismo y de paroxismo lingüístico ionesquiano:

"La escena final de La Cantatrice Chauve es probablemente la obra maestra de automatismo, de aceleración y de paroxismo lingüístico de todo el teatro de Ionesco; es un apocalipsis semántico en que los elementos primarios del lenguaje yacen al final como despojos de una enorme batalla, a falta de poder mostrarnos los restos de los personajes como hubiese sido su deseo" (25).

Efectivamente, los personajes no explotan materialmente ni se destruyen como el lenguaje que utilizan -que es lo que en teoría debía ocurrir, según advierte el propio Ionesco en su Psicólogo a La Cantatrice Chauve, en la versión tipográfica de Massin(26)-, pero esa no destrucción de los personajes -destrucción que Ionesco representa materialmente en obras como Scène à quatre-, a la vez que facilita la condición intercambiable de esos personajes (27), acentúa más todavía la destrucción sobre el lenguaje. El procedimiento lo explica Ionesco, en su siguiente obra, por boca del Profesor:

"LE PROFESSEUR: (...) Si vous émettez plusieurs sons à une vitesse accélérée, ceux-ci s'agripperont les uns aux autres automatiquement, constituant ainsi des syllabes, des mots, à la rigueur des phrases, c'est-à-dire des groupements plus ou moins importants, des assemblages purement irrationnels de sons, dénués de tout sens, mais justement pour cela capables de se mainte-

nir sans danger à une altitude élevée dans les airs. Seuls, tombent les mots chargés de signification, alourdis par leur sens, qui finissent toujours par succomber, s'écrouler..." (28).

Cuando las palabras se pronuncian pausadamente, la comprensión -y, por consiguiente, la comunicación- es, en teoría, posible; las palabras caen por el peso de su significado; lo que ocurre es que, en todo caso, caerían, según Ionesco, en oídos sordos. Pero si se pronuncian de la manera indicada por el Profesor, el lenguaje constituye un entramado de sonidos en movimiento (movimiento expresado por la forma verbal "voltigeront, voltigeront", del comienzo de la réplica del Profesor) por encima de las cabezas de los personajes cuyo significado no son capaces de alcanzar. Al seguir ese movimiento, se produce el vértigo y la caída del personaje, como le ocurre a La Alumna en La Leçon y en Exercices de conversation et de diction français pour étudiants américains (29).

Varios son los críticos que han comentado el lenguaje de Ionesco -Henri Miller habla de un "langage désarticulé", Raymond Queneau alude a una "signification conceptuelle", Jacques Guicharnaud descubre una "métaphore matérialisée", Jean Duvignaud subraya "la littéralité des idées et des mots qui fait la co-casserie des situations"-, pero es Maurice Lecuyer quien habla de una "permutation" en el interior del signo lingüístico (30).

Efectivamente, al estudiar cómo funciona el mecanismo del lenguaje en Ionesco, observamos una especie de desatomización del signo lingüístico. Ionesco somete el signo lingüístico a la misma experiencia que realiza el químico, cuando descompone la molécula para combinar sus átomos con los átomos de una molécula distinta, provocando la aparición de una tercera molécula, distinta a su vez de las dos anteriores. Ionesco separa el significante de su significado, acoplándolo a un significado diferente y dando origen a un nexo distinto del que existía entre los dos primeros; este nexo puede producirse de manera natural,

como ocurre en la metáfora o de manera violenta, procedimiento escogido por Ionesco. Para M. Lecuyer, en el teatro tradicional, al tratar de presentar una acción y una intriga determinadas, el significado precede al significante, mientras que en Ionesco es el significante el que precede al significado; el "falso significante" impone al público un "falso significado" y cuanto mayor sea la violencia que sufra el nexo entre significante y significado tanto mayor será el efecto producido: el resultado de esta permuta se encuentra, según Lecuyer, "à mi-chemin entre la folie et la terreur" y éste es precisamente el mundo de Ionesco: un mundo en el que la palabra que existía en un principio -"In principio erat Verbum"- sufre una encarnación violenta ante los ojos escandalizados del público (31).

Una vez que el lenguaje deja de significar lo que significaba para pasar a significar algo distinto, se ha convertido en un lenguaje autónomo y, por tanto, según Ionesco, es ya apto para el teatro: una vez se ha conseguido dejar al lenguaje dislocado, se le ha dejado capacitado para una nueva coherencia (32). El juego ha consistido en "hacer decir a las palabras cosas que nunca quisieron decir"; es el paso, "imperceptible" según Ionesco, de lo cómico a lo trágico (33). Entonces es cuando se produce la tragedia del lenguaje (34), cuando la filología conduce al crimen (35), cuando el lenguaje adquiere, como quería Artaud (36), su dimensión metafísica.

La "incapacidad" de los personajes ionescuianos, su actitud ante la "existencia inauténtica" heideggeriana, se traduce en una especie de "enlissement dans le langage" que conduce a un verdadero "délire verbal". Los personajes experimentan una "certaine difficulté d'être". Toda la producción de Ionesco, según él mismo, no es más que

"l'expression d'un déséquilibre entre terre et ciel, un défaut de synthèse, d'intégration, l'expression d'une manière de névrose (...) représentative d'une tragédie humaine... représentative de la condition humaine... d'une détresse métaphysique" (37).

No es casual que Francisco J. Hernández empiece el capítulo titulado "Ionesco y el lenguaje o el lenguaje de Ionesco" con la cita del estudio sobre la risa, según Henri Bergson (38). El esquema bergsoniano de la comicidad es, efectivamente, el entramado sobre el que Ionesco ha montado el desorden en el preestablecido universo verbal de los convencionalismos humanos. La "velocidad adquirida" de que habla Bergson es la misma velocidad a la que fluyen, a veces, las palabras y frases en boca de los personajes ionesquianos. Sería interesante realizar un análisis exhaustivo de la progresiva desarticulación lingüística que se produce en algunas escenas de las obras ionesquianas, pero entendemos que sobrepasaría los límites del presente estudio.

En la última escena de La Cantatrice Chauve, desde que Mme. Martin inicia el juego hasta que los cuatro personajes de escena marcan al unísono, el ritmo cada vez más acelerado del tren en marcha, Ionesco aparecía ya como un maestro en la utilización de los más variados recursos estilísticos para lograr ese desorden lingüístico desencadenante de la comicidad bergsoniana:

"Mme. MARTIN: Je peux acheter un couteau de poche pour mon frère, vous ne pouvez pas acheter l'Irlande pour votre grand-père.

(...)

(... Dans l'obscurité on entend sur un rythme de plus en plus rapide)

TOUS ENSEMBLE: C'est pas par là, c'est par ici, c'est pas par là, c'est par ici, c'est pas par là, c'est par ici, c'est pas par là, c'est par ici, c'est pas par là, c'est par ici, c'est pas par là, c'est par ici." (39).

Durante la escena, la alternancia de frases lógicas con frases absurdas, los proverbios populares trucados, las repeticiones, cacofonías intencionadas, aliteraciones exageradas, juegos de palabras, asociaciones fonéticas, semánticas o incluso paralingüísticas, a través de la aproximación de elementos lingüísticos opuestos y, otras veces, por medio de la escisión de elementos inseparables, ha llevado el sistema lingüístico a su total desintegración:

"M. SMITH: A, e, i, o, u, a, e, i, o, u, a, e, i, o, u,  
                                  i  
Mme, MARTIN: B, c, d, f, g, l, m, n, p, r, s, t, v, w,  
                                  x, z!"(40).

A continuación, es el ruido del tren -lo indica el propio Ionesco- el que sustituye al "ruido" de las palabras (41).

Con esa desintegración del Verbo -de la palabra- se corregía la "dégradation" y la "superstition théâtrale du texte" de que hablaba Artaud (42).

En Ionesco especialmente, así como en Beckett y también, aunque en menor grado, en Adamov y en Genet, el diálogo no está tanto al servicio de los sentimientos de los personajes -como ocurría en el teatro tradicional- como al servicio de todo el mecanismo teatral de la obra. La palabra no es más que la parte aparente del iceberg, según Barrault (43), pero hay otras siete octavas partes ocultas que constituyen la poesía y significación global.

Cuando se manifiesta una oposición entre dos personajes, la oposición no es el reflejo de un enfrentamiento de valores sino una oposición pura, integrante de un mecanismo formal, vacío de un significado inmediato, pero integrado en una semiótica global. Así empieza Scène à quatre, de Ionesco, desde el momento de levantarse el telón:

"DUPONT: ... Non...  
DURAND: Si...  
DUPONT: Non...  
DURAND: Si...  
DUPONT: Non...  
DURAND: Si...  
DUPONT: Je vous dis que non... Attention aux pots de fleurs...  
DURAND: Je vous dis que si... et je vous répète que si..  
DUPONT: Vous avez beau me répéter que si, c'est non, non et non, trente-deux fois non."

Pero la discusión seguirá más adelante, en términos parecidos:

"DURAND: (...) C'est vous qui êtes têtu. Moi, je ne suis pas têtu.  
DUPONT: Si, vous êtes têtu...  
DURAND: Non.  
DUPONT: Si.  
DURAND: Non.  
DUPONT: Si.  
DURAND: Je vous dis que non.  
DUPONT: Je vous dis que si.  
DURAND: Puisque je vous dis que non.  
DUPONT: Puisque je vous répète que si.  
DURAND: Vous avez beau me répéter que si, c'est non, non... NON.  
(...)  
DURAND: Vous ne pouvez pas avoir raison puisque c'est moi qui ai raison...  
DUPONT: Je vous demande pardon, c'est moi.  
DURAND: Non, c'est moi.  
DUPONT: Non, c'est moi.  
DURAND: Non, c'est moi.  
DUPONT: Non, c'est moi.  
DURAND: Non, c'est moi.  
DUPONT: Non.  
DURAND: Non.  
DUPONT: Non.  
DURAND: Non.  
DUPONT: Non.  
DURAND: Non.  
DUPONT: Non.  
DURAND: Non.  
DUPONT: Non.  
DURAND: Non. Attention aux pots de fleurs.  
DUPONT: Attention aux pots de fleurs." (44).

En Beckett encontramos una variante de esta manera de llevar el diálogo, en En attendant Godot:

"ESTRAGON.- En attendant, essayons de converser sans nous exalter, puisque nous sommes incapables de nous taire.  
VLADIMIR.- C'est vrai, nous sommes intarissables.  
ESTRAGON.- C'est pour ne pas penser.  
VLADIMIR.- Nous avons des excuses.  
ESTRAGON.- C'est pour ne pas entendre.  
VLADIMIR.- Nous avons nos raisons.  
ESTRAGON.- Toutes les voix mortes.  
VLADIMIR.- Ça fait un bruit d'ailes.  
ESTRAGON.- De feuilles.  
VLADIMIR.- De sable.



ESTRAGON.- De feuilles. (Silence)  
VLADIMIR.- Elles parlent toutes en même temps.  
ESTRAGON.- Chacune à part soi.  
(Silence)  
VLADIMIR.- Plutôt elles chuchotent.  
ESTRAGON.- Elles murmurent.  
VLADIMIR.- Elles bruissent.  
ESTRAGON.- Elles murmurent.  
(Silence) (...)  
VLADIMIR.- Ça fait comme un bruit de plumes.  
ESTRAGON.- De feuilles.  
VLADIMIR.- De cendres.  
ESTRAGON.- De feuilles." (45).

Estas oposiciones generan una dinámica, que existe incluso en las repeticiones. De este modo, el diálogo tiene un ritmo progresivo, incluidos aquellos casos en que reviste un colorido antitético o anafórico que, especialmente en Ionesco, se manifiesta de un modo lúdico. En Beckett, la repetición de palabras es una repetición con progresión: cada vez que se hace alusión a un pasaje, se añade un elemento verbal nuevo que marca, al mismo tiempo, el ritmo y la acción, como en las "historias" intermitentes de Hamm, de Krapp, de Henry, etc. Otro procedimiento parecido es la narración (o representación) de una misma historia realizada bajo distintos puntos de vista (o por diversos personajes), como ocurre en Comédie y en otras obras de Beckett y en Si l'été revenait, de Adamov.

Esas técnicas o procedimientos conducen a la ruptura de la continuidad o a la falta de lógica que existían en el diálogo del teatro tradicional y que obedecían a la relación de causalidad derivada de los postulados aristotélicos. No obstante, los procedimientos utilizados para romper aquella continuidad (el paso de una cuestión a otra, los cortes por medio de las pausas, el diálogo de sordos, la misma utilización del Cuadro en lugar del Acto y de la Escena, etc.) no son tanto medios para expresar la "incomunicación" de que han hablado algunos críticos, como la plasmación en las mismas formas de expresión teatral del propio contenido del teatro nuevo; de esta manera, pensamiento y expresión, metafísica y estilo, el "ce que l'on veut dire" y

el "comment cela est dit" -para utilizar palabras de Ionesco (46)-, forman una gran unidad dentro del universo del teatro nuevo.

Cuando los críticos quisieron ver en ese teatro al teatro de la "incomunicación" cayeron en una trampa. Sorprende que autores como Jacquart se dejen impresionar o engañar por lo que podría deducirse de una primera lectura de Adamov. Efectivamente, cuando Adamov nos dice que se propuso "montrer sur la scène (..) la solitude humaine, l'absence de communication" (47), no hay que olvidar lo que allí mismo nos advierte Adamov: la influencia que ejerció sobre él Le Songe de Strindberg y el procedimiento utilizado para escribir sus obras que era el de trasladar a la escena las visiones de sus sueños -reales o supuestos-. Entonces es él (que contempla el mundo "à vol d'oiseau" (48) o, como dice Ionesco, "en dehors ou à l'étage au dessus") quien se coloca fuera del mundo de los personajes y recibe la sensación, descrita por Ionesco, de quien contempla los movimientos realizados por unos bailarines sin que perciba la música a cuyo ritmo se mueven, por haberse tapado los oídos (49).

Si bien es cierto que Adamov nos dice que en La Parodie "personne n'entend personne" y que se siente satisfecho de haber demostrado en ella "l'impossibilité de toute conversation" (50), añade a continuación que se vio obligado a escribir, como un autor más, "de simples dialogues". Por consiguiente, sus personajes sí se comunican entre ellos. Por otra parte, la pobreza del razonamiento de Jacquart, para demostrar que "l'idée sur laquelle repose la pièce est qu'il n'existe pas de communication entre les êtres" (51), es bien evidente: "L'Employé par exemple croit continuer de parler à Lili, alors qu'elle est déjà sortie (le même incident se reproduit entre N. et Lili)". Creemos que lo mismo hubiese podido ocurrir por una simple distracción. Además, la verdadera incomunicación debería plantearse al estar ambos presentes. Por otra parte, la idea básica de la obra la señala, en la misma nota, Adamov y ésta sí se encuentra bien evidente en la obra: "à savoir que toutes les destinées s'équivalent" (52).

Ionesco se ha quejado más de una vez de esa interpretación de los críticos:

"On a pu dire, parfois, que le théâtre que j'écrivais était un théâtre de l'incommunicabilité. Ce n'est pas moi qui l'ai défini de cette façon. J'ai toujours pensé que l'incommunicabilité n'était pas essentielle, mais relative: malentendus passagers, très souvent mauvaise volonté ou mauvaise foi de la part des spectateurs, des lecteurs, des critiques..." (53).

El mismo Ionesco lo había advertido anteriormente a C. Bonnefoy:

"On dit que mon théâtre c'est une plainte de l'homme solitaire qui ne peut communiquer avec les autres. Pas du tout. On communique facilement. L'homme n'est jamais solitaire et s'il est malheureux c'est parce qu'il n'est jamais solitaire (...) Il y a un degré de communication entre les gens. Ils se parlent. Ils se comprennent" (54).

Creemos recordar que fue también Ionesco quien, en otro momento, lo puso de manifiesto de manera contundente: si la comunicación no existiese yo no escribiría, dijo.

Lo que ocurre es que existe una "incommunicabilité relative" o, más propiamente, una incomunicabilidad aparente, que es la resultante de la situación en que se hallan inmersos los personajes: la condición humana. Es más, son capaces de comunicarse mucho mejor de lo que podría parecer. Cuando se dirigen palabras, para nosotros carentes de significado, o cuando emiten puros sonidos fonéticos, cuando guardan silencio, cuando hacen juegos de palabras, cuando la respuesta nada tiene que ver con la pregunta que se han hecho, cuando se entrecruzan esos "diálogos de sordos", ellos sí se entienden; todo aquello forma parte de su mundo y, por tanto, sí existe entre ellos la comunicación; lo que ocurre es que son conscientes de que esa comunicación de nada puede servirles para remediar "su condición". Por poner un

ejemplo, cuando los viejos Rooney marchan, solos, bajo el viento y la lluvia, el ruido de la tormenta no impide a Madame Rooney saber que Monsieur Rooney camina llorando: juntos caminan y juntos se detienen. Después de un silencio, inesperadamente, "ils éclatent ensemble d'un rire sauvage (..). Serre-moi plus fort", dirá Madame o Monsieur, al continuar la marcha (55).

La asociación de significantes, típicamente ionesquiana, así como los juegos de palabras, son también utilizados por otros autores, como Genet:

"LE GENDARME: (..) entre nous et vous le tu qui vient de nous est tu plus mou.  
LA MERE: Juste. Le vous pour vous ça vous éloigne de nous. Le tu nous plaît, le s'il vous plaît n'est pas pour nous.  
LEILA: Le mou non plus... Le tout non plou... Le vu non plus. (...)  
LA MERE (..) Le fou c'est vous... le plus c'est mou... c'est tout au plus... " (56).

El mismo Beckett utiliza también en ocasiones la ionesquiana acumulación de palabras:

"MONSIEUR ROONEY.- (..) il y a les horreurs de la vie chez soi - brossage, frotage, balayage, grattage, cirage, suçage, polissage, raclage, lavage, séchage, arrosage, brassage, rinçage, grinçage, malaxage, claquage, en un mot le ménage (..)" (57).

No obstante, la asociación de significantes es reemplazada generalmente en Beckett por la asociación de ideas (de significados). Los objetos que Winnie saca de su bolso para volver a introducirlos en él no son más que el recuerdo de sus días felices que se han ido desgranando entre sus dedos: los granos separados de la paja, tarea de los viejos beckettianos, como los Hamm, los Rooney o los Krapp (58) o empeñados en mantener levantado el último resto de vela encendida en medio de la oscuridad como otro Bolton (59).

La técnica beckettiana consistente en el dinamismo de la palabra basado en la "asociación de ideas", es cierto, como dice Jacquart, que nos sitúa "au coeur de l'être", pero más que en un monólogo, como afirma dicho autor (60), creemos que Winnie, como Krapp, como Henry, se debaten en un auténtico diálogo entre la constatación de lo que son (que, en Beckett, es idéntico a lo que han sido y, por consiguiente, a lo que no son) y lo que querrían ser. Al esquema binario del que hablamos en el apartado de los personajes -esquema que se daba incluso dentro de un mismo personaje- corresponde ahora el diálogo que ha sustituido al monólogo del teatro anterior. En La dernière bande el viejo Krapp contrasta sus criterios con los de ese mismo Krapp cuarenta años más joven, cuyas preocupaciones han quedado olvidadas, produciéndose un verdadero diálogo, traducido de manera plástica en la alternancia del lenguaje directo y el lenguaje en diferido, grabado en la cinta magnetofónica. De la misma manera, el largo monólogo de Bérenger del final de Tueur sans gages es también un verdadero diálogo, más que entre él y El Asesino, entre el Bérenger dispuesto a luchar y el Bérenger que claudica; pero este enfrentamiento es especialmente notorio al final de Rhinocéros, en el duelo terrible que Bérenger sostiene consigo mismo (61).

Otro tipo de asociación, frecuente en Beckett, es la asociación de contrarios: se pasa de lo particular a lo general, de lo contingente a lo necesario, de lo concreto a lo abstracto, de lo serio a lo cómico, de lo consciente a lo espontáneo, de lo coherente a lo incoherente. Este salto resulta facilitado por el ambiente onírico existente en ese teatro, así como por el simbolismo que encierra. Cuando los personajes beckettianos se ponen a razonar, oscilan constantemente en ese movimiento basculante. Esto es lo que hace Winnie, desde el principio hasta el final de la obra:

"WINNIE: (...) Qu'est-ce que tu as fait de ton mouchoir?  
(Un temps) Oh Willie, tu ne vas pas l'avaler! Ejecte, de grâce, éjecte! (Un temps. Elle revient de face.) Enfin ce n'est que naturel, faut croire (La

voix se brise.) Qu'humain. (Un temps. De même) Que peut-on faire? (Un temps. De même.) Du matin au soir. (Un temps. De même) Jour après jour. (...)

Je pensais autrefois - je dis, je pensais autrefois - que toutes ces choses - remises dans le sac - si trop tôt - remises trop tôt - qu'on pouvait les reprendre - le cas échéant - au besoin - et ainsi de suite - indéfiniment - remises - reprises (...) Mais non. (Sourire plus large) Non non (Fin du sourire. Elle se remet à ranger.) Ça pourrait sembler étrange (...) si ce n'était (...) que tout semble étrange (Un temps.) Très étrange. (Un temps.) Jamais rien qui change. (...)

Sur les genoux, mon chéri, essaie sur les genoux, les pattes par terre. (Un temps.) Genoux! Genoux! (Un temps) Quelle malédiction, la mobilité! (62).

Ionesco juega, muchas veces, a poner de relieve, por distintos procedimientos la "contradicción" del lenguaje, dejando escindida la unión entre significante y significado. Las modalidades y los ejemplos serían innumerables. Baste con citar algunos. A veces, dos significados opuestos se identifican por parte de los personajes:

"JEAN: Vous rêvez debout!.

BERENGER: Je suis assis.

JEAN: Assis ou debout c'est la même chose" (63).

Algo parecido ocurre en el caso siguiente:

"M. MARTIN: Quand on s'enrhume, il faut prendre des rubans.

M. SMITH: C'est une précaution inutile, mais absolument nécessaire." (64).

Otras veces, se provoca el choque entre dos significantes, por medio de la homonimia, con el consiguiente efecto cómico:

"BERENGER: J'étais à côté de mon ami Jean!... Il y avait d'autres gens." (65).

Pero, uno de sus juegos preferidos es introducir en un contexto palabras de otro contexto, con el único objetivo de provocar el choque entre unas y otras y la consiguiente hilaridad del público:

"LA VIEILLE: Les gardiens? les évêques? les chimistes?  
les chaudronniers? les violonistes? les délégués?  
les présidents? les policiers? les marchands? les  
bâtiments? les porte-plume? les chromosomes?  
LE VIEUX: Oui, oui, et les postiers, les aubergistes et  
les artistes, tous ceux qui sont un peu savants,  
un peu propriéétaires!  
(...)  
LA VIEILLE: Les prolétaires? les fonctionnaires? les mi-  
litaires? les révolutionnaires? les réactionnaires?  
(...)  
LA VIEILLE: Le Pape, les papillons et les papiers?  
LE VIEUX: Je les ai convoqués (..)" (66).

Lo que hemos comprobado con la dialéctica de los personajes, reproducido, de alguna manera, con los objetos que salen a escena, ocurre también con las palabras. También en el lenguaje textual la metáfora, aparentemente contradictoria, confiere a la obra la verdadera unidad poética, por medio de la conciliación de los contrarios que reclama V. Therrien (67). Por ese motivo, el lenguaje del teatro nuevo se hace trágico, porque tiende, como la tragedia a la que sirve, a esa conciliación de los contrarios. Es la nueva lógica que Ionesco reclamaba por boca de uno de sus personajes:

"NICOLAS: (..) de la contradiction dans la non-contradiction, de la non-contradiction dans ce que le sens commun juge contradictoire..." (68).

Pero esto lleva consigo, evidentemente, abandonar el "principio de identidad", como advierte seguidamente el mismo personaje ionesquiano, o como indicaba, a propósito de los personajes de Beckett, Claude Mauriac en el comentario arriba indicado.

Cuando el lenguaje ha alcanzado ese nivel, esa falta de identidad en las palabras, por la contradicción de las mismas, se produce automáticamente "l'absence de langage", por cuanto un mismo significante es capaz de expresar un significado y su contrario. Este es, efectivamente, el lenguaje de Roberte y Jacques:

"JACQUES: Tout est chat.

ROBERTE: Pour y désigner les choses, un seul mot: chat.  
Les chats d'appellent chat, les aliments: chat, les insectes: chat, les chaises: chat, toi: chat, moi: chat, le toit: chat, le nombre un: chat, le nombre deux: chat, trois: chat, vingt: chat, trente: chat, tous les adverbes: chat, toutes les prépositions: chat. Il y devient facile de parler...

JACQUES: Pour dire: dormons, chérie...

ROBERTE II: Chat, chat.

JACQUES: Pour dire: j'ai bien sommeil, dormons, dormons..

ROBERTE II: Chat, chat, chat, chat.

JACQUES: Pour dire: apporte-moi des nouilles froides, de la limonade tiède, et pas de café...

ROBERTE II: Chat, chat, chat, chat, chat, chat, chat, chat, chat.

JACQUES: Et Jacques, et Roberte?

ROBERTE II: Chat, chat." (69).

En el pasaje anterior se puede observar cómo la falta de identidad de las palabras puede conducir hasta la falta de identidad de los propios personajes.

Otras veces, esa ausencia de lenguaje se manifiesta por medio de los silencios:

"M. SMITH: Hm.

(Silence)

Mme. SMITH: Hm, hm.

(Silence)

Mme. MARTIN: Hm, hm, hm.

(Silence)

M. MARTIN: Hm, hm, hm, hm.

(Silence)

Mme. MARTIN: Oh, décidément.

(Silence)

M. MARTIN: Nous sommes tous enrhumés.

(Silence)

M. SMITH: Pourtant il ne fait pas froid.

(Silence)



Mme. SMITH: Il n'y a pas de courant d'air.

(Silence)

M. MARTIN: Oh non, heureusement.

(Silence)

M. SMITH: Ah, la la la la.

(Silence)

M. MARTIN: Vous avez du chagrin?

(Silence)

Mme. SMITH: Non. Il s'emmerde.

(Silence)" (70).

Pero, es sobre todos Beckett quien recurre a la utilización de los silencios, al entrecortar constantemente, por medio de las pausas, el diálogo que sostienen sus personajes. Ahora bien, si bien es cierto que tanto por el primer procedimiento como por el segundo se produce la ausencia de un determinado lenguaje, no es menos cierto que tanto Jacques y Roberte con su lenguaje "chat" como los personajes beckettianos se comunican y se entienden. Proust dijo que el silencio era una fuerza, aunque fuese también una prisión. Los personajes de Beckett se encierran en la prisión de sus silencios, pero son unos silencios cargados de fuerza y de significado que no impiden la comunicación. Como advierte Croussy, acerca de los personajes de Beckett,

"ils alternent les mots et les silences dont ils connaissent tous les degrés, les pauses, les demi-pauses, les soupirs, les demi-soupirs, les quarts de soupir. C'est un crescendo de silences qu'ils exécutent." (71).

Por consiguiente, esta ausencia de lenguaje, a nuestro entender, debe ser compaginada, de acuerdo con la interpretación que de ella hacía C. Bonnefoy, en su conversación con Ionesco, con una especie de lenguaje universal, revestido de un valor estético que antes no tenía y comparable al lenguaje clásico(72). Ahí está, para nosotros, la tragedia y la grandeza del lenguaje del teatro nuevo.

- (1) A. Artaud, Oeuvres Complètes, Vol. IV, p. 206.
- (2) J. Genet, "Notes au jour le jour", en Lettres à Roger Blin, Oeuvres Complètes, IV, p. 234.
- (3) L. Janvier, Pour Samuel Beckett, p. 176.
- (4) S. Beckett, Fin de partie, p. 91.
- (5) Cfr. S. Beckett, Molloy, p. 117, L'Innomable, p. 87, Malone meurt, p. 29, Fin de partie, p. 70.
- (6) C. Mauriac, "Samuel Beckett, Prix Nobel de Littérature", en Le Figaro, de 24 de octubre de 1969.
- (7) C. Bonnefoy, Entretiens avec Eugène Ionesco, p. 57.
- (8) W. Shakespeare, Macbeth, Act. V, Esc. 5, Obras Comp., Tom. VIII, p. 194.
- (9) Véase el comentario a esas palabras de Macbeth, hecho por A. de Waelhens, en La Filosofía de Martín Heidegger, p. 149 y por J. Kott, en Apuntes sobre Shakespeare, p. 118.
- (10) G. Croussy, Beckett, p. 223.
- (11) E. Ionesco, No tas y Contranotas, p. 206.
- (12) E. Ionesco, Op. cit., pp. 207-208.
- (13) E. Ionesco, Op. cit., pp. 13-14.
- (14) E. Ionesco, Op. cit., p. 133.
- (15) E. Ionesco, Op. cit., p. 21.
- (16) Gilles Sandier, Théâtre et Combat, p. 62, cita de Francisco J. Hernández, en Ionesco, p. 50.
- (17) Cfr. E. Ionesco, Notas y Contranotas, p. 133.
- (18) E. Ionesco, Découvertes, pp. 35-36.
- (19) Cfr. J. Genet, Lettres à R. Blin, en Oeuv. Comp., IV, p. 259.
- (20) E. Ionesco, Notas y Contranotas, pp. 23-24.
- (21) Francisco J. Hernández, El teatro de Montherlant, p. 225.
- (22) M. Esslin, El teatro del absurdo, p. 150.
- (23) E. Ionesco, Notas y Contranotas, pp. 149-150.
- (24) Cfr. E. Ionesco, Loc. cit.
- (25) Francisco J. Hernández, Ionesco, p. 63.
- (26) Cfr. Francisco J. Hernández, Loc. cit.
- (27) Cfr. Cl. Bonnefoy, Entretiens avec Eugène Ionesco, p. 94.
- (28) E. Ionesco, La Leçon, en Th. I, p. 77.

- (29) Cfr. E. Ionesco, Théâtre I, pp. 88-89 y Théâtre V, p. 272.
- (30) M. Lecuyer, "Ionesco ou la précedence du verbe", en Cahiers Renaud-Barrault, de febrero de 1966; Cfr. los números 29 (enero de 1960) y 42 (febrero de 1963) de la misma publicación, sobre Ionesco.
- (31) Cfr. M. Lecuyer, Op. cit.
- (32) Cfr. C. Bonnefoy, Entretiens avec Eugène Ionesco, p. 143.
- (33) Cfr. E. Ionesco, Notas y Contranotas, p. 153.
- (34) Cfr. E. Ionesco, Op. cit., p. 150.
- (35) Cfr. E. Ionesco, La Leçon, en Th. I, p. 91.
- (36) Cfr. A. Artaud, Oeuv. Comp., Vol. IV, p. 56.
- (37) C. Bonnefoy, Entretiens avec Eugène Ionesco, pp. 40-42.
- (38) Francisco J. Hernández, Ionesco, p. 59.
- (39) E. Ionesco, La Cantatrice Chauve, en Th. I, pp. 55-56.
- (40) E. Ionesco, Loc. cit.
- (41) Véanse, sobre esas combinaciones lingüísticas, además del antes citado Capítulo de Francisco J. Hernández en Ionesco, el cap. "La stylistique théâtrale" en La dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco, pp. 219-262, de P. Vernois, asimismo el cap. "Situation et métamorphose du dialogue", en Le théâtre de dérision, pp. 197-230, de E. Jacquart, el cap. "Technique et pratique du théâtre", en Ionesco, pp. 232-239, de C. Abastado, "Le Théâtre d'Eugène Ionesco", en Combat, de 17 de febrero de 1955 y "Ionesco ou la précedence du verbe", de M. Lecuyer, en Cahiers Renaud-Barrault, de febrero de 1966.
- (42) A. Artaud, Le Théâtre et son Double, pp. 169 y 187.
- (43) Cfr. P. Surer, Le Théâtre Français Contemporain, p. 315.
- (44) E. Ionesco, Scène à quatre, en Th. III, pp. 279-281.
- (45) S. Beckett, En attendant Godot, pp. 105-106.
- (46) Cfr. "Preface" de E. Ionesco, en La dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco, de P. Vernois, p. X.
- (47) Cfr. A. Adamov, "Note Préliminaire" a Théâtre II, p. 8.
- (48) Cfr. A. Adamov, Loc. cit.
- (49) Cfr. C. Bonnefoy, Entretiens avec Eugène Ionesco, p. 70.

- (50) Cfr. A. Adamov, Loc. cit.
- (51) E. Jacquart, Le théâtre de dérision, p. 224.
- (52) Cfr. A. Adamov, Loc. cit.
- (53) Cfr. "Preface" de E. Ionesco, en La dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco, de P. Vernois, p. XI.
- (54) Cfr. C. Bonnefoy, Entretiens avec Eugène Ionesco, p. 69.
- (55) S. Beckett, Tous ceux qui tombent, pp. 73-74.
- (56) J. Genet, Les Paravents, p. 99
- (57) S. Beckett, Tous ceux qui tombent, p. 62.
- (58) S. Beckett, La dernière bande, p. 14.
- (59) S. Beckett, Cendres, en La dernière bande suivi de ..., p. 70.
- (60) Cfr. E. Jacquart, Le théâtre de dérision, pp. 221-222.
- (61) Cfr. E. Ionesco, Théâtre II, pp. 162-172 y Théâtre III, pp. 115-117.
- (62) S. Beckett, Oh les beaux jours, pp. 56 y 60-61.
- (63) E. Ionesco, Rhinocéros, en Th. III, p. 19.
- (64) E. Ionesco, La Cantatrice Chauve, en Th. I, p. 47.
- (65) E. Ionesco, Rhinocéros, en Th. III, p. 51.
- (66) E. Ionesco, Les Chaises, en Th. I, p. 139.
- (67) V. Therrien, La révolution de Gaston Bachelard en critique littéraire. Ses fondements, ses techniques, sa portée, pp. 54 y ss.
- (68) E. Ionesco, Victimes du devoir, en Th. I, p. 226.
- (69) E. Ionesco, Jacques ou la soumission, en Th. I, p. 126.
- (70) E. Ionesco, La Cantatrice Chauve, en Th. I, p. 33.
- (71) G. Croussy, Beckett, pp. 221-222.
- (72) Cfr. C. Bonnefoy, Entretiens avec Eugène Ionesco, pp. 159-161.

##### 5.- LO GROTESCO, COMO NUEVA FORMA DE TRAGEDIA.

El héroe de la tragedia clásica producía la admiración en el público, de la misma manera que el protagonista de la comedia provocaba su risa con sólo salir a escena: "Ils me regardent tous, et se mettent à rire", decía L'Avare de Molière (1). Pero aquellos límites entre tragedia y comedia, considerados infranqueables en el s. XVII, ya habían iniciado una aproximación en el s. XVIII(2). Sin embargo, habría que llegar a mediados del s. XX, para que aquella aproximación resultara definitiva. Como si héroe trágico y protagonista cómico hubiesen querido unirse como una pareja más, en un intercambio de papeles dentro del teatro nuevo, el fruto de ese comercio ha sido el bastardo ridículo, el bufón extravagante que aparece en esas obras. Por ello, ante el subhéroe del teatro nuevo, la sensación de risa va hermanada siempre con el sentimiento de compasión y las penalidades que se ciernen sobre ese personaje nunca son tomadas del todo en serio. Esto ocasiona la aparición de lo que H.Gouhier llamaría una nueva "categoría" (3): lo grotesco.

En Racine, como posteriormente en Montherlant, la catástrofe final era desencadenada por un acto libre (4). En el teatro nuevo la catástrofe es desencadenada por un acto fatídico y previo: es "le péché d'être né" (5) que había sido calificado por Calderón de "crimen" (6). Como en los dramaturgos anteriores, esta situación puede resultar también trágica, pero de manera distinta, ya que al mismo tiempo es capaz de ser considerada cómica. Así lo entiende Ionesco:

"lo trágico puede parecer en cierto sentido reconfortante, pues si quiere expresar la impotencia del hombre vencido, desgarrado por la fatalidad, por ejemplo, lo trágico reconoce, por eso mismo, la realidad de una fatalidad, de un destino, de leyes que rigen el Universo, incomprensibles a veces, pero objetivas. Y esta impotencia humana, esta inutilidad de nuestros esfuerzos puede también, en cierto sentido, parecer cómica."(7)

Sin embargo, ese teatro nuevo encierra también, a veces, una trascendencia: la trascendencia necesaria para que la tragedia exista; una trascendencia con implicaciones de tipo cósmico, metafísico; esa "condición metafísica" que es lo que une a los hombres más que su naturaleza, según Sartre (8), plasmada en un teatro que tiene como subyacente objetivo la comunicación de verdades universales.

Paralelamente a esta nueva concepción de lo trágico, el personaje del teatro nuevo, en oposición al héroe clásico, parece ser aquél en el que sea posible lo que Nathalie Sarraute califica de "coexistence de sentiments contradictoires" (9). Así lo entiende Nicolas, personaje de Ionesco:

"NICOLAS: Les caractères perdent leur forme dans l'informe du devenir. Chaque personnage est moins lui-même que l'autre.

(...)

Quant à l'action et à la causalité n'en parlons plus. Nous devons les ignorer totalement, du moins sous leur forme ancienne trop grossière, trop évidente, fausse, comme tout ce qui est évident... Plus de drame ni de tragédie: le tragique se fait comique, le comique est tragique, et la vie devient gaie... la vie devient gaie..."(10)

Es evidente que es aquí el autor quien habla por boca de su personaje, y el concepto que tiene Nicolas sobre la tragedia coincide con el de Ionesco como coincide también con el de Genet, al comentar el Cuadro Sexto de Les Paravents:

"Je crois que la tragédie peut être décrite comme ceci: un rire énorme que brise un sanglot qui renvoie au rire originel, c'est-à-dire à la pensée de la mort" (11)

El resultado de esta nueva concepción dramática es lo grotesco, lo cual es, a la vez, según Meyerhold, un análisis y una síntesis, mezcla los opuestos y acentúa intencionadamente las contradicciones (12), de la misma manera que, decía en otro momento, "la naturaleza psicofísica de las lágrimas y de la risa escénica

es idéntica" (13). Pero, al mismo tiempo, en la manifestación de lo grotesco, los personajes actúan también sobre el espectador, según Meyerhold, obligándole a desdoblarse también él, mientras contempla la escena:

"La tarea del lo grotesco, ¿acaso no es la de mantener ese desdoblamiento frente a una acción escénica que se desarrolla en movimientos contrastados? Manifestando lo grotesco, el artista intenta hacer pasar de repente al espectador del plano donde acaba de colocarlo a otro plano inesperado (...) Lo grotesco puede ser cómico (...) pero también trágico, como los dibujos de Goya..."(14)

La actitud de Arlequín en El Barracón de Alejandro Elok, gritando bajo el cielo estrellado de San Petersburgo, al intentar arrojar por la ventana

"¡Salve mundo! ¡De nuevo estás conmigo!. ¡Tu alma está más cerca de mí que nunca -me voy a respirar tu primavera- a tu ventana dorada!" (15)

contrasta con la actitud de la pareja de Viejos de Ionesco en Les Chaises, quienes bajo la noche que invade la isla en que moran, rodeados de repente por la luz, las serpentinas y el confetti que han irrumpido en la escena con la llegada del Emperador, se disponen a lanzarse sobre el mar, cada uno desde su ventana. Arlequín se siente unido a la belleza, al ser del mundo, mientras que El Viejo ionesquiano se siente identificado con el vacío, con la separación, con la negación del ser:

"LE VIEUX: Majesté, ma femme et moi-même n'avons plus rien à demander à la vie. Notre existence peut s'achever dans cette apothéose...  
(...)  
...Nos cadavres tomberont loin de l'autre, nous pourrions dans la solitude aquatique...  
Soyons unis dans le temps et dans l'éternité si nous ne pouvons l'être dans l'espace, comme nous le fûmes dans l'adversité...(...)  
Vive l'Empereur!" (16)

El resultado de esta idéntica situación -arrojarse por la ventana, en una noche estrellada- pero con una actitud de los personajes tan diferente, no podía menos de traducirse sobre la escena de manera opuesta: mientras el payaso Arlequín cae sobre el patio de butacas con un efecto cómico, seguido de la risa del público, la escena de los Viejos de Ionesco caídos sobre el mar, caída que se hace patente con el ruido de los cuerpos desplomados sobre las aguas, seguido del silencio consiguiente, la desaparición de las luces y las cortinas de las ventanas, que permanecen abiertas, azotadas por el viento, produce un efecto trágico. Tanto en la escena de Arlequín de Blok como en la de los Viejos de Ionesco existe la oposición entre el fondo y la forma, característica fundamental de lo grotesco, según Meyerhold, pero con matices evidentemente bien distintos.

Ante la contemplación del mundo dado, la actitud más aconsejable para los personajes del teatro nuevo es la de tomarlo a broma, consecuencia a la que llega, al final de la obra, El Personaje, protagonista ionescuiano de Ce formidable bordel, cuando exclama repetidamente, mientras ríe a carcajadas:

"Quelle bonne blague!  
Ah la la, quelle bonne blague!  
Quelle bonne blague, quelle énorme blague!" (17)

Cuando la contemplación de ese espectáculo supone un peligro de vértigo para el personaje, la solución para no caer en el vacío es identificarse con su propia historia y cerrar las ventanas que comunican con el exterior. Este es el consejo que Clara, la criada de Genet, le hubiese dado al Viejo de Ionesco, igual que se lo dio a su hermana Solange:

CLAIRE: (...) Ne fais pas cette tête. Il faut être joyeux et chanter. Chantons! Chante (...) Il faut rire  
(Elles rient aux éclats) Sinon le tragique va nous faire nous envoler par la fenêtre. Ferme la fenêtre(..)  
(18)



El Viejo de Ionesco había contado la misma "historia" a La Vieja, durante todos los días de su vida: la historia titulada "alors on a ri...". Esa historia divertía tanto a los Viejos, que acababan siempre riendo a carcajadas. Al final, sin embargo, la realidad se impuso sobre "la historia" y acabó con los personajes (19).

Las reglas del clasicismo francés pregonaron la separación de géneros, la separación entre lo cómico y lo trágico. En Shakespeare, sin embargo, lo grotesco invade el terreno de la tragedia, como la muerte de Polonio en Hamlet, como las ridículas figuras de Lear y Gloster (20). Ya en Shakespeare lo ridículo y lo grotesco despiertan los mismos sentimientos que lo trágico: la compasión de héroe, incluso, a veces, el terror.

Lo grotesco no parece, en absoluto, reñido con lo trágico. La historia de la tragedia nos enseña que no fue nada fácil aislar a la tragedia de la comedia en la única ocasión en que se trató de llegar por sistema a una separación de géneros. Posteriormente habría de ser Ionesco quien pusiese de manifiesto la interdependencia que llevan aneja ambos conceptos:

"lo cómico, siendo intuición de lo absurdo, me parece más desesperante que lo trágico. Lo cómico no ofrece salida. (21)

Un año más tarde, insistiría Ionesco con estas palabras:

"lo cómico es lo único capaz de darnos la fuerza para soportar la tragedia de la existencia" (22)

Jan Kott, en un capítulo cuyo título lleva hermanados a Shakespeare y a Beckett -"El Rey Lear o el final de partida"- trata de demostrar que ni el teatro romántico ni el naturalista eran capaces de representar la crueldad filosófica de El Rey Lear. Será necesario llegar a mediados del s. XX, para mostrar nuevamente esa crueldad en la escena:

"Sólo el teatro nuevo puede hacerlo. En el teatro nuevo han desaparecido los caracteres, y lo trágico ha sido reemplazado por lo grotesco. Y esto ha resultado más cruel" (23)

Si el carácter grotesco es el más característico del teatro nuevo, no es porque sea el heredero de la comedia costumbrista; antes al contrario, su parentesco con la antigua tragedia resulta evidente, según Jan Kott:

"su problemática, sus conflictos y sus temas son los de la tragedia: la condición humana, el sentido de la existencia, la libertad y la obligación, la contradicción entre lo absoluto y el quebradizo orden humano. Lo grotesco es la antigua tragedia escrita de nuevo, en distinto tono (...)

En el mundo trágico, así como en el mundo grotesco, las situaciones son impuestas, forzosas, necesarias. La libertad de opción y de decisión aparecen embrolladas en esa situación forzosa e impuesta, en la cual, tanto el héroe trágico como el actor de grotesco pierden su batalla contra lo absoluto." (24)

La diferencia está en que la derrota del héroe trágico constituye una afirmación de lo absoluto y, por consiguiente, una valoración de la condición humana, mientras que la derrota del subhéroe de lo grotesco es en sí misma una burla de lo absoluto, en nombre de esa indigente condición humana. Los dioses griegos han sido reemplazados por un mecanismo ciego al que verdugo y víctima rinden el mismo tributo. Pero ese mecanismo es el que Ionesco veía en Feydeau: el mecanismo de la proliferación; de la progresión geométrica y, por consiguiente, del desorden; el que origina la comedia bergsoniana. En ese momento es cuando

"le comique est effrayant, le comique est tragique." (25)

Imitando la definición que Gorgias de Leoncio da de la tragedia ("la tragedia es un engaño en el cual el estafador es más

justo que el que no hace la estafa, y el engañado más inteligente que el no engañado"), Jan Kott da la siguiente definición para lo grotesco:

"lo grotesco es un engaño en el cual el estafado es más justo que el estafador y el estafador más inteligente que el estafado." (26)

No obstante, sería peligroso perder de vista que, en el teatro nuevo el estafado y el estafador, el justo y el inteligente, no son más que dos papeles -frecuentemente permutados- de una misma situación o incluso de un mismo personaje. En el teatro nuevo todos sufren la misma estafa, todos son igualmente justos, todos son igualmente engañados, o como dice un personaje de Ionesco

"nous sommes tous des victimes des conditions objectives"  
(27)

o como dice otro personaje del mismo autor, como conclusión a la que han llegado unos y otros, víctimas y verdugos:

"nous sommes tous des victimes du devoir!" (28).

La única manera de escapar al engaño sería la aceptación previa del engaño como un juego, como un autoengaño. Este es el juego o la partida a la que juega Hamm. Su decisión final

"Puisque ça se joue comme ça... jouons ça comme ça..."(29),

acompañada de su actitud postrera, remite a todas luces al comienzo de la obra beckettiana.

Los personajes del teatro nuevo sienten -quizá como nosotros mismos- que con una o con otra ideología, en una o en otra situación, no hay más que una sola posibilidad existencial para todos

y esa posibilidad consiste en

"ser, a la vez, asesinos y asesinados, funcionarios y administrados por naturaleza, instrumentos y víctimas de la muerte triunfante" (30).

Ellos saben bien que en el teatro, como en la vida, "vivir es morir y matar: cada criatura se defiende matando, mata para vivir." Es el instinto innato del crimen bajo el que se esconde quizá "una abominación subterránea de la condición misma del hombre, de la condición mortal" (31). Esto es lo que hace ver a estos personajes que ellos son todos igualmente justos y todos igualmente justificables.

El término de la existencia del hombre es lo que realmente hace entrar en juego la totalidad de su condición. Totalidad que resulta insostenible, pero "únicamente lo insostenible es profundamente trágico, profundamente cómico, esencialmente teatral." (32) La condición humana considerada en su totalidad, de tan trágica resulta cómica. Por esta razón, Beckett resulta "esencialmente trágico" para Ionesco (33), como le resultaba esencialmente teatral, cuando era niño, el teatro de guiñol en el jardín del Luxemburgo, en el que aquellos muñecos de forma infinitamente simplificada y caricaturesca representaban "el espectáculo mismo del mundo... más verdadero que lo verdadero" (34), de la misma manera que le parecían clásicas y teatrales las obras de Sófocles y Shakespeare (35). Ionesco considera su teatro como de vanguardia, porque es partidario del clasicismo. Vanguardia y clasicismo para él no son otra cosa que "descubrimiento de arquetipos olvidados, inmutables, renovados en la expresión." (36). El clasicismo es siempre vanguardista, porque es siempre joven.

Los autores del teatro nuevo han logrado la coexistencia entre lo cómico y lo trágico, haciendo que ambos elementos antagónicos se impliquen y se rechacen mutuamente, de cuyo movimiento surge una arquitectura dinámica, según Jacquart:

"C'est en poussant le comique jusqu'au paroxysme qu'on débauche sur le tragique: puisque le comique peut provenir, comme dans la farce, de la misère humaine (...) il suffit d'accentuer cette misère pour que le tragique surgisse (...) Il suffira pour créer une architecture véritablement dynamique, de creuser l'écart entre les deux extrêmes, c'est-à-dire de souligner au maximum, et le comique et le tragique." (37).

Precisamente por no haber seguido esta fórmula "absolutamente indispensable" es por lo que, siempre según Jacquart, Adamov ha fracasado en parte. Ciertamente, la actitud cómica tiene menos cabida en las obras de Adamov. Podríamos decir que más que oscilar entre lo cómico y lo trágico, sus personajes oscilan entre lo grotesco y lo trágico, quizá porque el punto de partida o el mismo planteamiento de la obra -como confiesa el mismo Adamov acerca de La grande et la petite manoeuvre (38)- eran ya grotescos.

En Genet, en cambio, la permuta entre lo cómico y lo trágico es siempre más fácil y está siempre latente. Los dos personajes que hay siempre en Genet -el criminal y el santo-, de la misma manera que hay siempre dos niveles de realidad -"celui de la sensation et celui de l'être, celui du fugitif et celui du permanent"(39)- se corresponden también con las dos actitudes posibles ante el mundo de "rechazados" que nos impone y del que nos hace cómplices, como advertía Sartre. Al asomarnos ante el juego de espejos que pone frente a nuestros ojos, cuando creemos ver todavía al personaje genetiano, a quien realmente descubrimos es a nosotros mismos. El público blanco que asiste a la representación de Los Negros ve la imagen grotesca de sí mismo en la escena, ya que el público del escenario no está constituido por verdaderos blancos sino por negros con máscaras de blancos. Si Genet prefiere el simulacro al acto, sus personajes practican el robo como virtud, el asesinato como regeneración, la mentira como confesión, de la misma manera que el mal es para ellos una fiesta y la suplantación de la personalidad adquiere el valor del rito. ¿Estamos ante la permuta de un nuevo lenguaje entre Apolo y Dionisos, meta suprema de la tragedia, según Nietzsche?.

El hombre moderno ha perdido su interés por la tragedia, posiblemente porque ha querido dejar en el olvido el problema fundamental de la existencia, "el problema de nuestro futuro, de nuestra existencia en el universo (...) el problema de la muerte." (40)

Los personajes del teatro nuevo saben que hay algo elemental, previo, que escapa sarcásticamente a su dominio: una ley que rige el universo, dentro del cual no son ellos más que algo insignificante. Esto es, a la vez, lo irrisorio y lo trágico (41). Lo grotesco está muy próximo a la tragedia. Si es característico de ésta que las dos posibilidades de elección son igualmente funestas, "la situación trágica se convierte en grotesca cuando ambas alternativas de la situación impuesta son absurdas, insensatas o comprometedoras. El protagonista está obligado a entrar en el juego, a pesar de que el juego no existe. Todas las soluciones son malas", escribe Jan Kott (42). Este autor explica la tragedia de Edipo como un juego entre el protagonista y el fatum; en teoría se trata de un juego justo, puesto que ambos jugadores se atienen a las mismas reglas y el fatum gana a Edipo sin la ayuda de los dioses, pero el juego está planteado de tal manera que siempre tenga que ganar el fatum y siempre le toque perder a Edipo. Es lo mismo que una partida de ajedrez entre el hombre y un cerebro electrónico, con un cálculo de jugadas preestablecido:

"El hombre debe forzosamente jugar al ajedrez con el cerebro electrónico, no puede levantarse, no puede interrumpir el juego y debe perder. Pierde con justicia, ya que pierde según las reglas del juego, pierde porque cometió un error. Pero le era imposible ganar. El hombre... si juega así desde su nacimiento hasta su muerte, teniendo siempre que perder, será, a lo sumo, un héroe tragigrotesco. Queda, del mundo trágico, la situación de una "culpa sin culpable", de una derrota forzada y de un error forzado. Pero lo absoluto deja de existir. Viene a sustituirlo lo absurdo de una situación humana." (43)

En el nuevo teatro encontramos otra vez la problemática de la tragedia clásica. La manera de exponerla es lo único que cambia a nuestros ojos, el tono de una misma temática es la única mutación

percibida por nuestros oídos. Sin embargo, no nos atreveríamos a definir a la tragedia como "el teatro de los sacerdotes" y a lo grotesco como "el teatro de los bufones", como hace Jan Kott, ya que más que "respuestas", serán planteamientos lo que traten de ofrecer tanto la tragedia clásica como el teatro nuevo (44).

Todo el ropaje sacerdotal y la intencionalidad más religiosa caen automáticamente en lo grotesco según el planteamiento de la obra y, viceversa, la indumentaria, el estilo, la situación del "teatro de los bufones" pasarían al terreno trágico en cualquier momento de la obra, según el planteamiento o el punto de vista adoptados. En los que Adrados califica de "momentos decisivos" para el héroe, cuando éste ejerce su libertad o, por lo menos, utiliza su voluntad ante el dilema trágico, tanto en la tragedia clásica como el teatro nuevo hay, por parte del personaje -puesto en ambos casos en un callejón sin salida- como un desafío a los dioses, al fatum ( al dictum ); en la tragedia clásica, eso sí, un desafío respetuoso, en el teatro nuevo, un desafío irreverente. Lo que cambia, por consiguiente, es "el punto de vista". La suerte del personaje sigue siendo la misma frente a la única y definitiva condición humana.

Por esta razón Ionesco relacionaba a Beckett con Shakespeare y consideraba al primero

"esencialmente trágico. Trágico porque en él justamente entra en juego la totalidad de la condición humana, y no el hombre de tal o cual sociedad, ni el hombre visto a través y enajenado por una psicología determinada que, a su vez, simplifica y amputa la realidad histórica y metafísica, la realidad auténtica a la cual está integrado el hombre (...)  
Lo que personalmente me obsesiona, lo que me interesa profundamente, lo que me hace sentirme comprometido es el problema de la condición humana en su conjunto, social o extrasocial." (45)

No todos los críticos supieron entender desde el primer momento qué se proponía el teatro nuevo. Sin embargo, Robbe-Grillet ya veía en la obra de Beckett una nueva forma de tragedia y el último

hallazgo del humanismo:

"La tragédie peut être définie ici comme une tentative de récupération de la distance entre l'homme et les choses en tant que valeur nouvelle, ce serait en somme une épreuve où la victoire consiste à être vaincu. La tragédie apparaît donc comme la dernière invention de l'humanisme pour ne rien laisser échapper." (46)

Este aspecto "humanístico", esta aproximación del personaje del teatro nuevo al comportamiento de Sísifo es uno de los valores que ha pasado desapercibido demasiadas veces a los estudiosos del teatro nuevo.

Por consiguiente, no se trata de ver en el teatro nuevo a la tragedia pura, de corte clásico, la tragedia que conserve todos y cada uno de los aspectos de la definición de Aristóteles. La piedad aristotélica ( eleos y phobos ) que producía la purificación ( catharsis ) de dichas emociones (47) ha sido reemplazada por un comportamiento, a la vez estético y filosófico, como indica Jacquart:

"à l'inverse des Grecs, des classiques et de leurs successeurs, Adamov, Beckett et Ionesco ne recherchent jamais le tragique pur (...) ils sont convaincus que le tragique n'est qu'une question de point de vue, que la condition humaine est aussi comique, que tout est relatif. Les nouveaux dramaturges prennent donc leurs distances: le principe de la pitié est corrigé par celui du recul - principe à la fois esthétique et philosophique." (48)

Podemos, pues, afirmar que no hay normas estéticas válidas que puedan invocarse para prohibir aquel "paso mágico" de que habla Ionesco, imperceptible para el público y quizá para los propios actores, entre lo burlesco y lo trágico. (49) Es más, si tuviésemos en cuenta la teoría teatral de Meyerhold, habríamos de admitir que un teatro capaz de compaginar conceptos considerados tan dispares habría de ser tenido como más auténtico que otros, ya que "en el auténtico arte se juxtaponen siempre lo elevado y lo vil, lo ridículo y lo amargo, lo sombrío y lo luminoso" (50). Es un principio



- 740 -

que para otros críticos o en otros momentos de la historia del teatro hubiera sido insostenible, pero no olvidemos que, de acuerdo con Ionesco, "únicamente lo insostenible es profundamente trágico, profundamente cómico, esencialmente teatral." (51)

.-.

.-.

- (1) Molière, L'Avare, Acte IV, sc. 7.
- (2) Fábregas, Xavier, Introducción al lenguaje teatral, pp. 139 y ss.
- (3) Gouhier, H., Le Théâtre et l'Existence, p. 194.
- (4) Cfr. Hernández, Francisco J., El teatro de Montherlant, p. 133.
- (5) Beckett, S.,
- (6) Cita de Schopenhauer, en Le monde comme Volonté et comme Ré-présentation, livre III, t.I, p. 265, citado, a su vez, por H. Gouhier en Le Théâtre et l'Existence, p. 207.
- (7) Ionesco, E., Notas y Contranotas, p. 22.
- (8) Cfr. Hernández, Francisco J., Op. cit., p. 131.
- (9) Sarraute, N., L'Ere du Soupçon, p. 86.
- (10) Ionesco, E., Victimes du devoir, en Théâtre I, p. 227.
- (11) Genet, J., Les Paravents, p. 69.
- (12) Meyerhold, Teoría teatral, p. 60
- (13) Meyerhold, Op. cit., p. 127 ("Reflexiones recogidas por Aleksander Gladkov directamente de Meyerhold").
- (14) Meyerhold, Op. cit., pp. 61-62.
- (15) Cfr. Meyerhold, Loc. cit.
- (16) Ionesco, E., Les Chaises, en Théâtre I, pp. 174-178.
- (17) Ionesco, E., Ce formidable bordel en L'homme aux valises, suivi de ....., p. 199, nrf, Gallimard, 1975.
- (18) Genet, J., Les Bonnes, en Oeuvres Complètes, IV, p. 157.
- (19) Ionesco, E., Les Chaises, en Théâtre I, p. 133.
- (20) Cfr. Kott, Jan, Apuntes sobre Shakespeare, pp. 156-157.
- (21) Ionesco, E., Notas y Contranotas, p. 22.
- (22) Ionesco, E., en Avant-Scène, 15 de febrero de 1959 y en Notas y Contranotas, p. 117.
- (23) Kott, J., Op. cit., p. 157.
- (24) Kott, J., Op. cit., p. 158.
- (25) Bonnefoy, C., Entretiens avec Eugène Ionesco, p. 59.
- (26) Cfr. Kott, J., Loc. cit.; véase Vílchez, Mercedes, El engaño en la acción y el pensamiento de la tragedia griega (Memoria de doctorado). Universidad de Sevilla.

- (27) Ionesco, E., Ce formidable bordel en L'homme aux valises, suivi de..., p. 120, nrf, Gallimard, 1975.
- (28) Ionesco, E., Victimes du devoir, en Théâtre I, p. 235.
- (29) Beckett, S., Fin de partie, p. 112.
- (30) Ionesco, E., Notas y Contranotas, pp. 131-32.
- (31) Ionesco, E., Loc. cit. y Cfr. Ce formidable bordel, p. 49.
- (32) Ionesco, E., Notas y Contranotas, p. 16.
- (33) Ionesco, E., Op. cit., p. 110.
- (34) Ionesco, E., Op. cit., p. 17.
- (35) Ionesco, E., Op. cit., p. 103.
- (36) Ionesco, E., Op. cit., pp. 106-107.
- (37) Jacquart, E., Le théâtre de dérision, p. 182.
- (38) Adamov, Arthur, "Note Préliminaire" a Théâtre II, p. 13.
- (39) Bonnefoy, C., Genet, Classiques du XX siècle, p. 6.
- (40) Ionesco, E., Conferencia en la inauguración de los Festivales de Salzburgo, en La Vanguardia Española, Barcelona, 15 de agosto de 1972.
- (41) Ionesco, E., Notas y Contranotas, p. 22.
- (42) Kott, Jan, Apuntes sobre Shakespeare, p. 162.
- (43) Kott, J., Loc. cit.
- (44) Cfr. Kott, J., Op. cit., pp. 168-69.
- (45) Ionesco, E., Notas y Contranotas, pp. 109-110 y Cfr. Bonnefoy, C., Entretiens avec Eugène Ionesco, p. 57.
- (46) Robbe-Grillet, en N.R.F., octubre de 1958, cita de Croussy G., en Beckett, p. 211.
- (47) Kaufmann, Walter, Tragedia y filosofía, p. 70.
- (48) Jacquart, E., Le théâtre de dérision, p. 164.
- (49) Cfr. Ionesco, E., Notas y Contranotas, pp. 152-153.
- (50) Meyerhold, Teoría teatral, p. 145.
- (51) Ionesco, E., Notas y Contranotas, p. 16.

## 6.- LO ONIRICO, COMO OTRA REALIDAD.

La fascinación ejercida por los sueños, como transmisores de un mensaje, ha existido desde los tiempos bíblicos y ha formado parte del bagaje de tradiciones en los pueblos primitivos, como han puesto recientemente de manifiesto, entre otros, Gilbert Durand (1) y Mircea Eliade (2). Por su parte, Freud y los surrealistas han visto en los sueños una decisiva vía de investigación, el primero por su relación con el subconsciente y los segundos por su capacidad de conducir a una verdad elemental, situada más allá de la lógica y de la inteligencia.

Ha sido, sin embargo, A.Artaud quien ha considerado al teatro, gracias a la poesía y al simbolismo de que es capaz, como instrumento liberador del inconsciente oprimido, como procedimiento para desvelar unos conflictos elementales que permanecen dormidos en lo más profundo de nosotros mismos, que nos son transmitidos quizá de generación en generación y que constituyen una amenaza permanente, lo cual podría suponer una terapéutica contra esos mismos conflictos:

"tous les conflits qui dorment en nous, il nous les restitue avec leurs forces et il donne à ces forces des noms que nous saluons comme des symboles (...) une vraie pièce de théâtre (...) libère l'inconscient comprimé (...) le théâtre est donc un formidable appel de forces qui ramènent l'esprit par l'exemple à la source de ces conflits." (3)

Estas frases de Artaud sobre el teatro fueron pronunciadas en una conferencia en la Sorbona, el 6 de abril de 1933, que llevaba por título "Le Théâtre et la Peste", y que fue publicada posteriormente por N.R.F., el 1 de octubre de 1934. La comparación entre el teatro y la peste la sacó Artaud de S.Agustín, según confiesa el propio autor en su carta a Jean Paulhan de 17 de mayo de 1934.(4) Pero, la relación más íntima que existe entre el teatro y la peste no debe verse precisamente en lo contagioso, sino en que ambos

constituyen

"la révélation, la mise en avant, la poussée vers l'exterieur d'un fond de cruauté latente par lequel se localisent sur un individu ou sur un peuple toutes les possibilités perverses de l'esprit." (5)

Y si estas posibilidades son negras, añade Artaud, como son negros los grandes Mitos de la Humanidad, sólo concebibles en un ambiente de tormento, de sangre y de separación, la culpa no es del teatro, sino de la vida que es la que engendra los conflictos causantes de estos tormentos y de esta separación.

La relación entre el sueño y la liberación del inconsciente oprimido la subraya también Adamov en los Prolegómenos de una de sus obras más recientes:

"comme c'est forcément l'inconscient de Thea qui lui dicte son rêve, elle haïra Mme. Petersen, son bourreau, comme elle méprisera Lars." (6)

Por medio del procedimiento onírico nos ponemos en contacto con el mundo maravilloso que encierran los mitos transmitidos por los grandes clásicos y que son capaces de ofrecernos todavía una idea religiosa o sacral del teatro, para llegar a una toma de conciencia, incluso a una posesión, de aquellas "fuerzas errantes" de que hablaba Artaud. Por otra parte, el pueblo, la muchedumbre, reclama el contacto con esas fuerzas mágicas que conducen su destino y forman parte de su patrimonio:

"La foule aujourd'hui comme autrefois est avide de mystère: elle ne demande qu'à prendre conscience des lois suivant lesquelles le destin se manifeste et de deviner peut-être le secret de ses apparitions" (7)

O somos capaces de encontrar estos elementos mágicos, terapéuticos, en el teatro o nos abandonamos a un desorden universal, añá-

de A. Artaud.

En los primeros años de su producción teatral, hablaba Ionesco de unas fuerzas ciegas que experimentaba en sí mismo, de unos conflictos desesesperantes con los que se sentía identificado, de unas contradicciones enraizadas en lo más profundo de su ser, que eran, sin duda, las mismas fuerzas y los mismos conflictos de que hablaba antes Artaud:

"Me contemplo a mí mismo, me veo atormentado por un sufrimiento incomprensible, por penas sin nombre, remordimientos sin objeto, por una especie de amor, por una especie de odio (...) me veo desgarrado por fuerzas ciegas que arrancan de lo más profundo de mí mismo, que se oponen en un conflicto desesperante, sin solución; me parece estar identificado con una u otra de ellas, sabiendo, sin embargo, que no soy del todo ni la una ni la otra (...)  
Ninguna frontera personal puede separar para mí lo real de lo irreal, lo verdadero de lo falso (...) Me siento allí en el límite del ser" (8)

No puede sorprendernos que con relativa frecuencia observemos en las relaciones de la pareja, característica del teatro nuevo, un comportamiento muy próximo a lo neurótico, si se dan en sus miembros los dos principios básicos de la neurosis, o como dice C.G.Jung, "las dos tendencias que se hallan en estricta oposición mutua, y de las cuales una es inconsciente"; la discordia constante entre ambos miembros de la pareja no sería más que el reflejo, al mismo tiempo, de "la discordia consigo mismo" de que habla Jung. Por consiguiente, nada tiene de particular que las raíces más profundas y los hilos más sutiles de este conflicto se nos muestren desvelados, mejor que en otros momentos, en el transcurso del sueño (9).

El teatro constituía también para Ionesco una especie de liberación; aquella "révélation", aquella "poussée vers l'extérieur", que constituía el teatro para Artaud, es una "confesión", una "proyección en escena del drama interior" que es, a su vez, "el espejo o el símbolo de las contradicciones universales" (10)

Artaud veía en el teatro "une sorte d'étrange soleil, une lumière d'une intensité anormale", capaz de desvelar las imágenes más ocultas de nuestro espíritu (11). Esta claridad artaudiana es la que Ionesco percibía en sus sueños y es la que nos transmite en su teatro, por medio de las mismas imágenes percibidas en sus sueños:

"Tengo la impresión que, al soñar, se me aparecen verdades, evidencias, bajo una luz más brillante, con una acuidad más implacable que durante la vigilia, donde a menudo todo se suaviza, se uniformiza, se despersonaliza. Por eso utilizo en mi teatro imágenes de mis sueños, realidades soñadas (...) no es demasiado arriesgado decir que todos soñamos, colectivamente, la misma realidad, pues to que no es sino lo que nos figuramos que es."(12)

La relación entre la transmisión de la verdad y los sueños ha sido una constante en toda la producción de Ionesco. Uno de los personajes de Jeux de massacre -estrenada en el "Théâtre Montparnasse" el 11 de septiembre de 1970- nos lo recuerda con estas palabras:

"La vérité est dans les rêves. Ce que l'on n'ose pas concevoir le jour, les rêves, pendant la nuit, le dévoilent".  
(13)

El mismo Ionesco lo había dicho anteriormente, casi con las mismas palabras:

"Nuestra verdad está en nuestros sueños, en la imaginación; todo, a cada instante, confirma esta afirmación. La ficción ha precedido a la ciencia. Todo lo que soñamos, es decir, todo lo que deseamos es verdadero."(14)

Como comentaba C. Bonnefoy con el propio autor, el teatro de Ionesco "es esencialmente de inspiración onírica", lo que supone que está formado de imágenes que resultan, a veces, complejas y espectaculares (15).

En este sentido, Ionesco y Adamov tienen una perspectiva muy parecida -casi idéntica- para la composición de sus obras. Uno y otro se sitúan en un plano distinto al de la realidad, para contemplar la escena. Uno y otro nos confiesan que han utilizado, no pocas veces, la técnica del "rêve" y ambos han recurrido al "rêve de l'envol".

A Ionesco, como autor, no le interesa ni la psicología ni la sociología (16). Adamov, por su parte, se muestra desde un comienzo "écoeuré surtout par les pièces dites psychologiques qui encombraient et encombre encore toutes les scènes"(17). Los personajes de uno y otro podrían pasar por personas normales de la vida cotidiana: "Je croyais partir de détails très réels, de conversations familières", dice Adamov (18). Asimismo, los personajes de La Cantatrice chauve decían constantemente "cosas banales", según su autor(19), frases y conversaciones que podrían sorprenderse en boca de cualquier persona o en cualquier reunión de nuestros días. Ahora bien, al colocarse los autores, por el procedimiento del "rêve", en un plano distinto al de la realidad, sobrevolando la escena, sus personajes quedan convertidos automáticamente en una especie de "personnages interchangeables (...), des marionnettes", como dice Adamov(20) o en "personajes sin identidad, (que) se transforman, a cada instante, en lo contrario de ellos mismos, ocupan el lugar de otros y viceversa", como dice Ionesco (21); "je regardais le monde à vol d'oiseau", dice el primero (22), "j'ai utilisé un de mes rêves. Le rêve de l'envol", dice el segundo(23).

Pero, he aquí que de repente se produce un fenómeno curioso: es la aparición de "l'insolite". Aquellas "conversaciones familiares" y "banales" de los personajes dejan de ser tales, para convertirse en "insólitas" y "asombrosas". La frase "hemos comido patatas con tocino" deja de ser ordinaria para convertirse en asombrosa y extraordinaria, como asombroso y extraordinario aparece el mismo hecho de comer. Todas las acciones y las afirmaciones posibles de los personajes aparecen como "merveilleuses" (24), como "maravilloso" parece a Adamov el mundo contemplado por las jóvenes que pasaron, junto al ciego, empujándolo y sin verlo, mientras iban



iban cantando:

"J'ai fermé les yeux, c'était merveilleux" (25).

Evidentemente, en las obras de ambos autores hay una parte inconsciente y otra consciente, como ellos mismos puntualizan:

"Le rêve c'est le monsieur qui s'envole. La partie consciente, c'est ce qu'il voit grâce à cet envol." (26)

A veces, el que sobrevuela la escena es únicamente el autor, otras veces, -sobre todo, cuando se siente muy identificado con el personaje central- éste arrastra en su vuelo al personaje, para mostrarle desde arriba todo cuanto él ve (27).

Ahora bien, el problema para ambos autores consistía en cómo trasladar aquellas "experiencias" suyas al diálogo, al teatro, de manera que aquellas frases y aquellas escenas, sacadas o copiadas de la vida cotidiana, llegasen a significar "tout autre chose" (28) puesto que, evidentemente, "aquello no era teatro, incluso era todo lo contrario del teatro". Pues bien, por eso precisamente, se decía Ionesco, "essayons donc d'en faire du théâtre. Le contraire du théâtre peut aussi devenir du théâtre." (29). Al mismo tiempo, habría que integrar aquellas imágenes del sueño en un conjunto, con un mínimo de homogeneidad. Por consiguiente, el sueño no era más que una parte de la estructura de la obra.

Para los dos autores, tal empresa resultaba una "apuesta": "c'était une gageure" -la palabra la encontramos en Adamov y en Ionesco (30)- pero una apuesta que ellos aceptaron con todas sus consecuencias. De momento, ya contaban con una ventaja que era el punto de partida: "l'émerveillement, l'étonnement devant l'existence", como decía Ionesco, "c'était merveilleux", que decían las dos jóvenes visionarias de Adamov. "Partant de ces états d'esprit, cela supposait faire du théâtral avec du non théâtral (31). Pero, ¿cómo hacer teatro con un hombre que vuela (algo irreal) y con

historias que cuentan gentes que pasan (ateatral) en lugar de representar en escena conflictos presentes?. Ahí estaba precisamente la tentación. (32). Aquel "tout autre chose" que había que trasladar a la escena, la "métaphysique" -la palabra aparece entrecomillada por Adamov- que había que sacar de todo aquello era la gran empresa y la gran apuesta del autor.

Así pues, encontramos unos postulados básicos que son comunes en la génesis teatral de Adamov y de Ionesco: el rechazo de la psicológico, el recurso del sueño y del vuelo fantástico, la transformación de lo ordinario en insólito y maravilloso, la descripción de lo familiar, ordinario y banal y la tentación de teatralizar lo cotidiano como una apuesta, además de aquella trascendencia, común a los otros autores del teatro nuevo, anteriormente comentada. Adamov y Ionesco guardan una estrecha relación, no sólo por el contenido general de sus obras, sino también por la forma utilizada: los diferentes elementos del sueño yuxtapuestos en su ambigüedad primitiva se traducen en la escena por la falta de lógica en la disposición de escenas y sucesión de Cuadros, ordenados más bien por una asociación de imágenes que de acuerdo con los principios de una lógica intelectualista o discursiva.

El sueño es, efectivamente, el punto de partida, en Adamov, para muchas de sus obras, como él mismo ha explicado respecto de La Parodie, La grande et la petite manoeuvre, Le Professeur Taranne -simple transcripción del sueño, según el autor-; en otros casos, como en Les Retrouvailles, llega a "inventarse" el sueño, como punto de partida de la obra (33).

Sin embargo, a pesar del comentado segundo periodo de Adamov, en sus últimas obras, por el ambiente de pesadilla que discurre a través de la sucesión de "partys" de que se compone Off limits y por la yuxtaposición de unos sueños a otros, como tiene lugar en Si l'été revenait, nos demuestra que, por lo menos en este aspecto, el último Adamov sigue siendo fiel al primero.

A propósito de esta última obra, nos dice su mismo autor que nos parecerá oscura por fuerza,

"étant donné que la pièce est une suite de rêves effectués par quatre dormeurs différents (...) Si plusieurs rôles sont doublés, ce n'est pas seulement pour "faire des économies", mais parce que les personnages ont tendance à se confondre dans les rêves des dormeurs." (34)

Esta obra de Adamov constituye un entrecruzamiento genetiano de cuatro sueños de otros tantos personajes, ante una misma situación en la que cada uno aparece tal como el otro lo ve. Off limits está compuesta por una sucesión de "partys", entrecortadas por escenas de "happening" y de "Living Theater", según el comentario del propio autor en el "Préface" de la obra. Pero esta técnica de cortes abarca no sólo el texto de la obra sino todos los procedimientos escénicos: Molly, la "servante de scène", es la encargada por el autor de transformar la escena, ante la vista del espectador, de vestuario en pasillo y salón y de salón y pasillo, de nuevo, en vestuario. La luminotecnia y la música juegan, asimismo, un papel decisivo para favorecer el onirismo (35).

Por su parte, Ionesco parte también o de una pesadilla o de un sueño, al ponerse a escribir varias de sus obras, como Rhinocéros, Victimes du devoir, Amédée ou comment s'en débarrasser y otras:

"Pour Amédée ou comment s'en débarrasser, le point de départ, ce fut le rêve d'un cadavre allongé dans un long couloir d'une maison que j'habitais (...) Nous avons déjà parlé du rêve de l'envol, rêve que j'ai fait plusieurs fois, et qui est à l'origine de la nouvelle du Piéton de l'Air" (36)

Contribuye a dar forma onírica a la obra la utilización, dentro de la misma, de varios sueños como otras tantas imágenes yuxtapuestas: de forma aparentemente inconexa, en un mismo sueño:

"Dans Jacques ou la soumission, il y a plusieurs rêves, le rêve d'un étalon galopant et prenant feu, rêve qui a été transposé avec la plus grande fidélité possible dans la pièce, le rêve d'un petit cochon d'Inde, de pe-

tits animaux qui étaient dans une baignoire pleine d'eau et qui restaient là au fond et sans se noyer(...)  
Egalement dans ma dernière pièce, La Soif et la Faim, il y a plusieurs rêves: le rêve de la femme dans les flammes, le rêve d'une personne de ma famille, d'une personne morte, que je revoyais et qui était habillée d'une façon bizarre, je savais en rêve qu'elle était morte et cela m'étonnait de la voir me rendre visite."(37)

Otro rasgo característico de los sueños es la repetición de un mismo sueño, ya soñado anteriormente, circunstancia que concurre también en Ionesco:

"le rêve de la cave dans le premier acte est un rêve que je fais assez souvent: le rêve de la maison qui s'enfoncé. C'est le tombeau en quelque sorte; très souvent dans ce rêve-là, ma mère apparaît."(38)

No hace falta la explicación del psicólogo que el mismo Ionesco insinúa a continuación. Parece evidente, después del simbolismo bachelardiano expuesto en la primera parte, que es la llamada de la madre, la misma llamada experimentada por Molloy y tantos otros personajes de Beckett.

Esas personas que regresan en sus sueños, después de llevar varios años muertas -otro rasgo característico de los sueños- las encontramos en sus últimas obras.

L'Homme aux valises es un mosaico de personajes que, con sus idas y venidas, desfilan al margen del tiempo, como una superposición de imágenes o de secuencias cinematográficas desordenadas cronológicamente: los muertos conversan con los vivos con toda naturalidad y sostienen con ellos las mismas conversaciones que tuvieron en vida; la casita blanca de su infancia aparece envuelta por las llamas del tiempo que no dejan de ella más que un pequeño rescoldo, para que inmediatamente vuelva a surgir de las cenizas del recuerdo y vuelva a ser devorada (39) por las mismas llamas que devoraban y dejaban de nuevo intactos los objetos del recuerdo de Winnie (40). Los personajes circulan al margen de to-

da lógica del tiempo: los hijos son de edad mucho más avanzada que los padres (según la imagen que dejaron grabada en ellos al morir), los que vivieron en tiempo conviven con los de otro, a un mismo personaje le dicen que sigue vivo después de llevar muchos años muerto. Para Ionesco, según L'Homme aux valises, la vida no es más que un recuerdo, pero este recuerdo está en la eternidad y "la eternidad está fuera del tiempo", como dice El Hombre Viejo de la Escena VI de la obra (41).

Ahora bien, lo más significativo no es cuanto los personajes puedan hacer o decir, dentro de ese marco de onirismo, sino el marco mismo: es ese "lieu de nulle part", esa "grisaille", "le bruit de l'eau qui coule", la semioscuridad alternando con la claridad del fuego, el ambiente de pesadilla, la sustitución de un personaje por un muñeco cuya cabeza rueda por el suelo o por una Esfinge, la absurda aparición y desaparición de objetos, los cambios bruscos de decorado, la misma música, las situaciones angustiosas y las mismas amenazas de que es objeto El Primer Hombre. Podemos decir que aquí, como en Calderón, la vida no es más que un sueño, pero un sueño más profundo todavía; un sueño dentro de otro sueño, de los que el personaje no consigue salir:

"J'ai rêvé que je rêvais", (42)

había dicho El Primer Hombre. Y cuando La Mujer le recuerda, al final de la obra, que finalmente ha despertado, él seguirá consciente de que su sueño no ha terminado todavía:

"LA FEMME: De temps en temps, rarement, tu te réveilles,  
dans cette vie où tu n'as fait que dormir presque  
tout le temps.

PREMIER HOMME: Je me réveille en rêve. Je ne m'endormirai plus dans mon rêve." (43)

En Ce formidable bordel, una vez que el ambiente de pesadilla ha invadido plenamente la escena, entre las idas y venidas de la

nueva "Concièrge" que se repiten a velocidad vertiginosa, en los intervalos que representan la noche, se va sucediendo toda una procesión de personajes conocidos, ya muertos, procesión que encabeza su madre, todos los cuales acaban por tenderle los brazos y siendo sustituidos por el árbol que brota del vacío, mientras cae sobre la escena una lluvia de hojas y flores (44). Aquel "paso mágico" entre lo cómico y lo trágico, comentado por Ionesco, se ha reproducido en este caso gracias al onirismo que se ha introducido en el automatismo. Es decir, se ha producido de nuevo, ante los ojos de los espectadores, aquella "clara evolución del automatismo-comicidad al onirismo-tragedia", de que habla Francisco J. Hernández (45).

La importancia que lo onírico tiene ciertamente en esas últimas obras de Ionesco, así como en Jeux de massacre y especialmente en La Vase, ha existido a lo largo de toda su producción, como se ha visto anteriormente.

La introducción en la escena de las técnicas audiovisuales (los truenos y los bombardeos de Délire à deux o las escenas apocalípticas de La Colère o los trucos cinematográficos con aparición y desaparición de objetos y personajes como en Le Piéton de l'air), el uso del proyector que reduce y delimita el campo de visión en el centro de la acción en obras como Comédie de Beckett, al igual que el cámara sigue en las películas o en la televisión al personaje que habla, proyectado en un primer plano quedando los otros fuera de la pantalla, la utilización de la radio en Tous contre tous para estructurar la obra simultáneamente en el plano social y en el individual por parte de Adamov, la misma división de la obra en Cuadros con la indicación del autor de que dichos Cuadros deben sucederse "presque instantanément", en un "enchaînement quasi cinématographique" (46) u, otras veces, la utilización del tiempo entre Cuadro y Cuadro para publicidad y proyección de imágenes que forman parte de la obra -como si se tratara de una sesión de cine- (47), la penetración del teatro dentro del teatro, habitual en Genet, la utilización del diorama o de los decorados móviles, reducen sensiblemente en la escena las distancias entre

realidad y ficción, favoreciendo considerablemente el clima onírico. Podríamos aplicar a los cuatro autores lo que P. Vernois dice de Ionesco. El logos de la filosofía ha sido aquí sustituido por la imagen de la dramaturgia, transformándose la obra de teatro en un "art total":

"...il convient à la dramaturgie de ressusciter avec les ombres de l'angoisse et les jaillissements de la lumière, la démarche insolite du rêve. Elle doit composer avec l'illogisme onirique et en faciliter l'interprétation au niveau mythique. Fondée sur le choc, la révélation brusque, la rétractation ou l'expansion du personnage, elle fuira l'abstraction du concept pour conserver l'impact de l'image."(48)

La imagen es aquí la forma normal de los recuerdos y de las previsiones, el lazo del pasado y del futuro con el presente. Al mismo tiempo, la imagen es susceptible de ser reproducida en la casi totalidad de los medios que intervienen en la escena: decorado, trajes, luminotecnica, expresión corporal e, incluso, en el mismo lenguaje textual. Permite un paso constante, y sin violencia, de lo real a lo irreal, de lo abstracto a lo concreto, introduce de manera espontánea la poesía en el teatro. Al onirismo de Artaud y de otros teóricos, añade el teatro nuevo la estructuración de la obra onírica. Por este motivo, según P. Vernois (49), los surrealistas han considerado a Ionesco y no a Artaud como a su portavoz.

Los autores del teatro nuevo, bien secundados generalmente por los directores de sus obras, han sabido aprovechar al máximo las posibilidades que les ofrecía la luminotecnica para el desarrollo de las dimensiones oníricas de su teatro. La luz, efectivamente, entra en la escena tan cargada de semántica como las palabras, a la hora de evocar los sueños arquetípicos del personaje. La luz expresa la plenitud y materializa el vacío. Conjugando las luces y las sombras, la masificación y el vacío, el sonido y el silencio, Ionesco y Beckett han realizado, sin duda, en la escena ese juego o ese espectáculo en el que soñaba Artaud, cuando hablaba del "théâtre total"(50).

Los elementos fantásticos dominan la escena en obras como Le Piéton de l'air, en la que parecen ayudarnos a emprender el viaje, junto a Bérenger en su constante periplo hacia un antimundo desconocido y prometedor; además de que tanto la casita como el paisaje, según el autor, "doivent donner une ambiance de rêve", los elementos fantásticos discurren por la escena, como verdaderos protagonistas de la misma:

"On entendra les bruits très affaiblis des trains qui passent dans le fond de la vallée, le long d'un petit fleuve navigable que l'on ne voit pas non plus, bien entendu, mais dont la présence peut être suggérée par le son atténué des sirènes de bateaux.  
(...)  
nous verrons apparaître d'autres accessoires (...): des ruines fleuries et roses, la frontière du néant, un pont d'argent, un train à crémaillère sur la colline d'en face, etc."(51)

Más tarde, será la choza de Bérenger en llamas, las visiones que hacen lanzar exclamaciones a toda la familia Bérenger, el "Passant de l'Anti-Monde", un árbol florido, una columna florida, que aparecen y desaparecen como si fueran otros personajes, el reflejo en la pantalla de las visiones de Bérenger y la aparición en escena de los personajes descomunales de las pesadillas de su mujer, durante el vuelo de Bérenger.

Toda esa fantasía que envuelve la escena del teatro nuevo, todo el onirismo en que sus personajes se hallan sumergidos, nos recuerdan que la verdadera acción, como ocurre en Les Nègres, no es la que tiene lugar aparentemente en la escena, sino la de fuera de ella, la que empieza en bastidores. Durante el tiempo que están en escena, los Negros de Genet no están tan pendientes del asesinato ritual de la mujer blanca como de la ejecución del negro traidor que no sale a escena: el único tiempo en que ambas acciones coinciden es desde que "Ville de Saint-Nazare" informa de dicha ejecución hasta oír que un nuevo enviado va a reanudar el trabajo del traidor ejecutado. Para expresarlo plásticamente, Genet



hace que, durante ese tiempo, los actores negros que llevan puestas máscaras de blancos se despojen de ellas (52). El teatro de Genet no se puede mirar nunca en primer plano. Como recordaba Archibald a los espectadores, al principio de la obra, la distancia entre los actores y los espectadores debe ser agrandada (53); sólo así se podrá tener una visión de perspectiva, una visión auténtica. Como el mismo Genet recomienda a su personaje Bobo para el momento de maquillar a Village, la técnica a utilizar es la misma que utiliza el pintor ante su tela: "en se reculant pour apprécier" (54). Cuando Irma, al final de la obra, advierte a los espectadores de Le Balcon que el espectáculo que les espera en sus casas es más falso todavía que el que acaban de presenciar, no hace más que subrayar la diferencia entre la escena y el mundo real, pero esto no es verdad más que aparentemente; no olvidemos que en Genet las apariencias engañan casi siempre: en realidad lo que hace Irma es señalar la relación entre lo real y lo irreal.

El clima cósmico que se crea en la escena por medio de esa variedad de procedimientos es la plasmación de la idea de Artaud

"de créer de sortes de tentations, d'appels d'air",

al rededor de las ideas metafísicas concernientes a la Creación, al Devenir, al Caos y que pueden crear una ecuación apasionante entre el Hombre, la Sociedad, la Naturaleza y los Objetos (55).

Podemos decir que Ionesco y Adamov, Beckett y Genet, provocan un movimiento de vaivén entre lo real y lo irreal. En el caso de los dos primeros, son ellos precisamente, los autores, quienes sueñan y, por lo tanto, los que se desplazan al mundo de la irrealidad. De todos modos, queremos insistir en que el sueño del autor no es más que el punto de partida de la obra y que, a veces, como en L'Homme aux valises de Ionesco y en Si l'été revenait de Adamov, son los propios personajes los que experimentan el sueño, aunque en la última de estas obras el autor ofrece una solución técnica adecuada, para que en todo momento aparezca evidente quién

es el que sueña (56).

En Genet, sin embargo, ocurre aparentemente lo contrario. En su teatro se provoca también un distanciamiento entre la escena y los espectadores, pero lo que se desplaza hacia un plano irreal es precisamente la escena y cuanto en ella acontece, como recordaban más arriba algunos personajes genetianos y el propio autor con ellos(57). Ningún calco de lo real puede reproducirse exactamente en la escena. La técnica genetiana para reproducir la imagen es la técnica del espejo que, además de reflejar la imagen invertida del objeto real, sitúa siempre entre objeto e imagen el propio espejo. Por este motivo, los personajes de Genet son siempre unos "invertidos" y no tanto en el plano del sexo (58), como en el mismo plano del ser. Para Genet, la escena no es una pura "representación" de la realidad, sino su imagen, su imitación. Lo que no puede ser "imitado", tampoco podrá ser "representado". Es el propio autor quien lo prescribe así: los ruidos de pasos, de ciertos gestos, deben evitarse, a fin de ser reemplazados por ruidos distintos.

"Donc, le silence d'abord, afin de me permettre d'inventer des bruits imprévus. De la même façon, interdire au travailleur arabe d'allumer une cigarette: la flamme de l'allumette ne pouvant, sur la scène, être imitée: une flamme d'allumette, dans la salle ou ailleurs, est la même que sur la scène. A éviter."(59)

Si Genet pone a sus personajes bajo el patronazgo de Saint Tiresias -"Saint Tiresias, patron des comédiens"- es precisamente para poner de manifiesto la doble naturaleza de estos personajes, los cuales, como Tiresias que durante siete años tenía el sexo masculino y durante los siete siguientes el sexo femenino, se mueven constantemente, sin un momento de reposo, entre lo que son y lo que no son. Cuando Genet manifestaba que las criadas deberían ser representadas por varones y cuando los presidiarios de Haute Surveillance se nos muestran con rasgos que son más propios del sexo femenino, sobre la escena no se exhibe solamente a la mujer que "juega" a ser hombre o al hombre que "juega" a ser mujer, sino

fundamentalmente al ser que juega al no-ser o al no-ser que juega al ser. Aquí lo sexual no es más que una imagen, un símbolo, un espejo, una imitación genetiana de lo ontológico. Esta es la técnica que utiliza Genet para "radicalizar la apariencia", o para que la "irrealización sea radical", como dice de él Sartre (60). De esta manera, el personaje -en lucha con su misma naturaleza- se convierte en su propia "sombra", sombra que, precisamente por ser tal, no puede sostenerse por sí misma en la categoría del "ser". Esta es la traición que Genet hace a sus personajes y ésta es la "máscara" que, como en el caso "los blancos" de Les Nègres, coloca como norma a sus personajes, antes de salir a escena:

"Genet trahit ses acteurs, il les démasque et le comédien voyant son imposture découverte se trouve dans la position du méchant réduit à l'impuissance: Illusion, trahison, échec: toutes les catégories cardinales qui gouvernent les rêves de Genet..(61).

Lo que ocurre en el teatro de Genet es que, más que el autor -que permanece en el plano de la realidad- son sus personajes los que se desplazan a un mundo "irreal", los que "sueñan", como las Figuras de Le Balcon, los que "hacen el teatro", como los Negros, los que "juegan" a ser lo que no son, como las Criadas y como Lefranc, los que tratan de conseguir que sea lo que no es, que en último término lleva consigo que lo que es no sea. En este sentido, puede decirse, como B.Dort, que el teatro de Genet tiene un parecido con el potlatch de ciertos pueblos primitivos "qui était à la fois offrande, célébration et destruction." Por esto, la catarsis genetiana es como el reverso de la catarsis clásica: en vez de proporcionar la "purgación" aristotélica,

"elle ouvre au contraire sur la crainte ou la pitié d'une existence nue: celle du plus pauvre parmi les pauvres, du plus déshérité parmi les déshérités, celle d'un homme dont la vie et la mort ne font qu'un." (62)

Por esta razón, si los personajes de Ionesco y de Adamov aparecían

en escena como unas "marionetas", los de Genet aparecen como unas "máscaras", revestidos unos y otros de estas características, al haber utilizado sus respectivos autores la misma técnica del "rêve"; solamente que si en un caso es el autor el que sueña, en el otro son los propios personajes.

Ahora bien, tanto en un caso como en otro, por uno o por otro procedimiento, el objeto del teatro es "lo insólito", "lo asombroso". Esta es la regla que puede considerarse elemental en todo el teatro nuevo. Esta es efectivamente la de Genet también:

"Une règle qui ne doit en aucun cas être transgressée (... ) l'attitude ou la parole qui, dans la vie, apparaissent comme objets, au théâtre doivent émerveiller, toujours, étonner, toujours.." (63)

Con la perspectiva de Genet coincide de alguna manera la de Beckett: sus personajes han pasado ya, como dice uno de ellos "a la otra orilla" o están simplemente recordando el momento en que cruzaron las aguas.

En Beckett son, efectivamente, los personajes los que sueñan. Este es el caso de Hamm, saliendo de su sueño (o quizá entrando en él) cuando, al comienzo de la obra, se quita el pañuelo que cubría su rostro, para volverlo a cubrir, una vez que el telón empieza a caer (64); éste es también el caso de Winnie quien, al levantarse el telón aparece también dormida en escena, soñando como en sus "días felices" y soñando posiblemente el mismo sueño que tuviera Estragón, una vez que Pozzo y Lucky salieron de escena:

"Je rêvais que j'étais heureux" (65),

y que era seguramente el mismo sueño de todos los días (66), a no ser que fuese Vladimir el que soñaba a Estragón soñando en su propio sueño. "Tu l'as rêvé", le decía Estragón a Vladimir el cual, a fuerza de verse a sí mismo situado entre sueño y realidad, acababa por no saber dónde acababa ésta y cuándo empezaba aquél:

"VLADIMIR.- Est-ce que j'ai dormi, pendant que les autres souffraient? Est-ce que je dors en ce moment? Demain, quand je croirai me réveiller, que dirai-je de cette journée? Qu'avec Estragon mon ami, à cet endroit, jusqu'à la tombée de la nuit, j'ai attendu Godot? Que Pozzo est passé, avec son porteur, et qu'il nous a parlé? Sans doute. Mais dans tout cela qu'y aura-t-il de vrai?" (67).

¿Eran Pozzo y Lucky un desdoble de la pareja Vladimir y Estragón, los cuales no serían, a su vez, más que las dos caras de un mismo personaje, como nos preguntamos en otro lugar?. ¿Era el mismo Krapp, viendo la otra cara de sí mismo, a través de la audición de la cinta?. ¿Era Malone y su doble?. ¿Era Winnie, con medio cuerpo hundido en la tierra y con la otra mitad tendiendo, como sus ojos, atraídos, hacia "l'azur"?.

En Genet había la posibilidad de que el sueño de liberación que tenían las criadas o los negros no fuese más que un sueño -fruto del miedo a la revancha- de la señora o de los blancos. Pero, Beckett ni se sitúa en un plano fuera de la realidad para contemplar desde él a sus personajes y conseguir así una "trascendencia", como Ionesco y Adamov, ni desplaza a sus personajes fuera del mundo real -por lo menos, del todo-, para conseguir así la misma distanciación que haga posible esa trascendencia. Su técnica consiste en escindir en dos mitades al mismo personaje (el "Yo" y la imagen de ese "yo", el personaje y su conciencia, el "en sí" y el "para sí" sartriano), una de cuyas mitades permanece en el plano de la realidad y la otra en el de la irrealidad, pero que al situarse frente a frente, nunca pueden hallarse las dos en el mismo campo, de manera que al invadir la una el campo de la otra, ésta queda automáticamente desplazada hacia el campo de la primera, sin que pueda decirse exactamente cuándo es una la que se halla en el plano de la realidad y cuándo es la otra. Nunca sabremos con certeza si el sueño de Hamm era realmente suyo o era más bien el sueño de liberación de Clov o era el sueño de Nagg, encerrado en su cubo de basura, o era el sueño del niño que aparecía al final de la obra, en la típica postura beckettiana:

"la tête entre les genoux et les bras autour des jambes"  
(68)

El personaje beckettiano sale también a escena, habiéndose colocado previamente, como el de Genet, la "máscara" para la representación, sólo que al ponérsela, ha tenido cada uno buen cuidado de ponerse no una máscara cualquiera, sino la suya propia, la máscara de sí mismo. Creemos que entre los personajes, en ocasiones, habla más la máscara que la misma voz, la cual, a veces, no pasa de ser un elemento más de la máscara. Estamos de acuerdo con Croussy en que Beckett

"est aussi un montreur de masques qui expriment ses paroles. Le mystère et les sentiments se révèlent moins par les yeux (miroirs ordinaires de l'âme) que par la forme du masque, par sa couleur, par son immobilité ou par son mouvement. Les masques de Beckett ne possèdent pas de regards (excepté celui de Winnie et, bien entendu, Film, qui est l'oeuvre faite sur l'oeil). Ils n'ont que des yeux, la plupart globuleux, blancs et vides."(69)

Todos estos "visages sans âge, comme oblitérés, à peine plus différenciés que les jarres (...) visages impassibles" que aparecen en Comédie (70), el "visage blanc, nez violacé. Cheveux gris en désordre. Mal rasé", de Krapp, "face grise", "bleu pâle", "gris cendre" de Sans, "traces fouillies gris pâle presque blanc, sur blanc", o "les yeux seuls inachevés donnés bleus trous bleu pâle presque blanc seul couleur fixe face.." de Bing, o "le regard, le vieil oeil bleu, vitreux, paupière en charpie, plus de cils, tout ça noyé...", de Cendres (71), constituyen los rasgos característicos de las "máscaras" beckettianas. Cuando Nagg y Nell asoman lentamente sus cabezas sobre los bordes de los cubos de basura, se muestran ambos con este distintivo "teint très blanc" (72). Precisamente si Hamm y Clov aparecen con unos colores opuestos -"Teint très rouge" (73)-, caso insólito en Beckett, es por tratarse de la otra cara de la imagen, el envés de la realidad, lo que no es. En este sentido, los auténticos protagonistas beckettianos de Fin de

Partie serían más propiamente Nagg y Nell que Hamm y Clov, ya que todo el "juego" que realizan éstos no constituiría más que un "sueño" de aquéllos: el último sueño que disfrutarían en su cubo de basura.

De esta manera, la pareja beckettiana, situada frente a otra pareja -Lucky y Pozzo frente a Vladimir y Estragón, Nagg y Nell frente a Hamm y Clov- no sería más que la máscara de la otra, la realidad frente a su propia irrealidad, al mismo tiempo que la pareja no constituiría más que las dos mitades de un mismo ser: lo que es y lo que no es del ser que ha recibido la condición existencial, "le pèché d'être né" como dice el mismo Beckett. El nacimiento ha supuesto la primera situación dramática de una serie de situaciones encadenadas, como en un engranaje, cuyo encadenamiento constituye la acción trágica de la obra: "l'enchainement vers l'anéantissement", quizá nunca mejor logrado o, por lo menos, nunca más explícito que en las obras del teatro nuevo. El "sistema de fuerzas" que encarnan los personajes -fuerzas que los sobrepasan, los trascienden y los dirigen- atribuye a esos personajes "une signification cosmique", a la vez que ellos reciben su "marca" provisional según el "astro dominador" que ejerza su influencia en una situación determinada de la obra, pudiendo ser a la vez Amigo y Enemigo, Víctima y Verdugo, de acuerdo con la teoría de E.Souriau (74).

Podemos decir que en este teatro reencontramos las grandes imágenes que J. Burckhardt, según C.G.Jung, ha calificado de "primordiales" y que el propio Jung sitúa en la segunda capa de lo inconsciente: el inconsciente "impersonal", "sobrepersonal" o "colectivo", cuyas imágenes coinciden con "los pensamientos más antiguos, generales y profundos de la humanidad"(75). Los miedos ancestrales, el castigo eterno, las cuestiones metafísicas sin respuesta, que anidaron desde el principio en el corazón del hombre, parecen resurgir entre sombras de ensueño, en la escena del teatro nuevo, para invadir a un tiempo a personajes y a espectadores.

- (1) Durand, Gilbert, Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Bordas. Paris. 1969
- (2) Eliade, Mircea, Cfr. Mitos, Sueños y Mito y realidad.
- (3) Artaud, Antonin, Le Théâtre et son double, Oeuvres Complètes, IV, pp. 34-37.
- (4) Artaud, A., Op. cit., Vol.IV, p. 32 y Vol. V., p. 237.
- (5) Artaud, A., Op. cit., Vol.IV, p. 37.
- (6) Adamov, A., Si l'été revenait, "Notes Préliminaires", p.11.
- (7) Artaud, A., Op. cit., Vol. IV, p. 90.
- (8) Ionesco, E., Notas y Contranotas, pp. 127-128.
- (9) Jung, C.G., Lo Inconsciente, pp. 28-34.
- (10) Ionesco, E., Cfr. Notas y Contranotas, loc. cit.
- (11) Artaud, A., Le Théâtre et son double, Oeuv. C., Vol.IV, p.37.
- (12) Ionesco, E., Notas y Contranotas, pp. 92-93.
- (13) Ionesco, E., Jeux de massacre, en Théâtre V, p. 49.
- (14) Ionesco, E., Notas y Contranotas, p. 14.
- (15) Bonnefoy, C., Entretiens avec Eugène Ionesco, p. 116.
- (16) Bonnefoy, C., Op. cit., pp. 22-23 y 69-74.
- (17) Adamov, Arthur, "Note Préliminaire" a Théâtre II, p.9.
- (18) Adamov, Arthur, Op. cit., p. 8.
- (19) Cfr. Bonnefoy, C., Entretiens avec Eugène Ionesco, p. 71.
- (20) Cfr. Adamov, A., Loc. cit.
- (21) Ionesco, E., Notas y Contranotas, p. 129.
- (22) Cfr. Adamov, A., Loc. cit.
- (23) Bonnefoy, C., Op. cit., pp. 38 y 74.
- (24) Cfr. Bonnefoy, C., Op. cit., pp.70-71.
- (25) Cfr. Adamov, A., Op. cit., Loc. cit.
- (26) Bonnefoy, C., Entretiens avec Eugène Ionesco, p. 74.
- (27) Cfr. Ionesco, E., Le Piéton de l'air, en Théâtre III.
- (28) Adamov, A., Loc. cit.
- (29) Bonnefoy, C., Op. cit., p. 75.
- (30) Cfr. Adamov, A., "Note Préliminaire" a Théâtre II, p. 9 y Cfr. Bonnefoy, Loc. cit.
- (31) Cfr. Adamov y Bonnefoy, Loc. cit.



- (32) Cfr. Bonnefoy, C., Entretiens avec Eugène Ionesco, p. 75.
- (33) Cfr. Adamov, A., "Note Préliminaire" a Théâtre II, pp. 8, 10, 12 y 14.
- (34) Adamov, A., Si l'été revenait, "Notes Préliminaires", pp. 9 y 14.
- (35) Cfr. Adamov, A., "Note Préliminaire" a Théâtre II, p. 12.
- (36) Bonnefoy, C., Op. cit., p.85.
- (37) Bonnefoy, C., Loc. cit.
- (38) Bonnefoy, C., Loc. cit.
- (39) Cfr. Ionesco, E., L'Homme aux valises, pp. 13-15 y 21-23.
- (40) Cfr. Beckett, S., Oh, les beaux jours.
- (41) Ionesco, E., L'Homme aux valises, p. 25.
- (42) Ionesco, E., L'Homme aux valises, p. 76.
- (43) Ionesco, E., Op. cit., p. 96.
- (44) Cfr. Ionesco, E., Ce formidable bordel, pp. 194-199.
- (45) Hernández, Francisco J., Ionesco, p. 57.
- (46) Adamov, A., La grande et la petite manoeuvre, en Théâtre II, p. 102.
- (47) Cfr. Adamov, A., Off limits, p. 11.
- (48) Vernois, Paul, La dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco, p. 29.
- (49) Vernois, P. Op. cit., p. 53.
- (50) Véase la importancia de la luz en el teatro de Ionesco, en Vernois, P., Op. cit. pp. 145-150.
- (51) Ionesco, E., Le piéton de l'air, en Théâtre III, pp.121-122.
- (52) Cfr. Esslin, M., El teatro del absurdo, p. 178.
- (53) Cfr. Genet, J., Les Nègres, p. 23.
- (54) Genet, J., "Pour jouer Les Nègres", en Les Nègres, p. 5.
- (55) Cfr. Artaud, A., Le Théâtre et son double, en Oeuv. Comp., Vol. IV, p. 107.
- (56) Cfr. Adamov, A., Si l'été revenait, "Notes Préliminaires", p. 14.
- (57) Cfr. Genet, J., Les Nègres, pp. 5 y 23 y Le Balcon, p. 135.
- (58) Cfr. Genet, J., en Les Bonnes y Haute Surveillance.

- (59) Genet, J., Lettres à Roger Blin, en Oeuv. Compl., Vol. IV, p. 248.
- (60) Sartre, J.-P., Saint Genet, Comédien et Martyr, en Oeuv. C. de Jean Genet, Vol. I, (Gallimard. 1970) pp. 675-676.
- (61) Sartre, J.-P., Op. cit., p. 676.
- (62) Dort, B., Théâtre réel, p.189.
- (63) Genet, J., Lettres à Roger Blin, en Oeuv. Compl., Vol. IV, p. 240.
- (64) Cfr. Beckett, S., Fin de Partie, pp. 16 y 112.
- (65) Beckett, S., En attendant Godot, p. 155.
- (66) Beckett, S., En attendant Godot, p. 23.
- (67) Beckett, S., Op. cit., p.156.
- (68) Cfr. Croussy, Guy, Beckett, pp. 52-53.
- (69) Croussy, G., Beckett, p. 190.
- (70) Beckett, S., Comédie, pp. 9-10
- (71) Beckett, S., en La dernière bande, p. 8; en Têtes mortes, p 69; en Têtes mortes, p. 63; en Cendres, p. 69.
- (72) Cfr. Beckett, S., Fin de partie, pp. 23 y 29.
- (73) Cfr. Beckett, S., Op. cit., pp. 13 y 16.
- (74) Cfr. Souriau, E., Les deux cent mille situations dramatiques, pp. 38-54.
- (75) Cfr. Jung, C.G., Lo Inconsciente, pp. 83-84.

766

## CONCLUSION

Los estudios que sobre el teatro nuevo se han hecho hasta la fecha han destacado generalmente -unos para elogiarlo, otros para denigrarlo- el aspecto formal de este teatro, como si en él no hubiera más que "forma", sin "fondo"; ya decía Ionesco, en su célebre Controversia con Kenneth Tynan, "la expresión es, para mí, fondo y forma a la vez". Por esto, nos propusimos, en este trabajo, destacar que los grandes interrogantes que gravitan sobre los personajes del teatro nuevo, lo que condiciona su comportamiento en la escena y donde radican las razones últimas de su angustia existencial, son los mismos interrogantes, las mismas cuestiones metafísicas, que han atormentado al hombre de todos los tiempos.

La paradoja no es más que aparente, si decimos que el teatro nuevo es un teatro clásico: un teatro "igualmente tradicional y de una concepción igualmente clásica", como decía Ionesco, hablando de sus obras. Efectivamente, el teatro, para ser "clásico", debe ser siempre "nuevo" -no olvidemos que uno de los méritos de las tragedias griegas, a tener en cuenta por el jurado, consistía precisamente en las "innovaciones"-, aplicable a cada época; sólo así puede ser universal.

Hasta ahora se había visto la ruptura que el teatro nuevo significaba respecto del teatro anterior, pero no se había expuesto el entronque de este teatro nuevo con el teatro antiguo y, fundamentalmente, con el teatro clásico. Este ha sido nuestro objetivo primordial, al analizar la temática del teatro nuevo, temática que no es otra que la contenida en las páginas de los grandes clásicos. Los personajes de este teatro se ven inmersos en una confrontación radical e ineludible: el conflicto en que -ahora como antes- se afirman los contrarios, con el sufrimiento consiguiente, para ellos, derivado de esta confrontación.

Lo que han aportado a la escena como "nuevo" los autores de este teatro ha sido la forma nueva de decir lo antiguo.

Si la verdadera unidad poética, según V. Therrien, debe ser esencialmente dialéctica o capaz de conciliar los contrarios, de manera que las antítesis se transformen en ambivalencias, no hay duda de que esa unidad poética la han conseguido, en la totalidad de la obra, los autores del teatro nuevo: temática y dramaturgia constituyen, para ellos, las dos caras, perfectamente simétricas, de esa máscara con la que aparece el teatro, en no pocos escenarios, a partir de los años cincuenta.

Efectivamente, si con la temática hemos asistido, a través de una dialéctica de enfrentamientos -con el universo, con los demás hombres y consigo mismo- a la desintegración del personaje, por medio de los recursos dramáticos, los autores del teatro nuevo se impusieron la tarea de desmontar la mecánica teatral hasta entonces existente, con el común objetivo de devolver al teatro su sentido ritual y mágico que los escenarios de occidente habían perdido hacia siglos.

El personaje frente a su doble y sustituido por el objeto, el espacio y el tiempo que confluyen en un vértice común, la palabra y el silencio, lo trágico transformado en cómico y la confusión entre sueño y realidad, tal como aparecen en las obras del teatro nuevo, son la imagen perfecta del enfrentamiento radical existente en el aspecto temático. Simultáneamente, la afirmación de contrarios que se expuso en el estudio temático y la afirmación de contrarios registrada en el estudio dramático no son más que la imagen de otro conflicto más elemental y primario: el conflicto que anida en lo más profundo del ser humano, desde los primeros días de su existencia, que se reduce, en último término, al conflicto entre el ser y las apariencias de ser, o lo que es igual, entre el ser y el no-ser.

En este sentido, a pesar de las peculiaridades del estilo personal de cada uno de los autores aquí estudiados, creemos

que podría hablarse -como hablaba B. Dort respecto de toda la obra de Adamov- de una "scandaleuse unité" entre Adamov, Beckett, Ionesco y Genet, tanto en lo que afecta a los temas como en lo referente a la nueva concepción del arte teatral.

No hemos querido decir que Ionesco, Beckett, Adamov y Genet sean todo el teatro nuevo francés, pero sí ciertamente los autores más representativos de este teatro en Francia.

Al estudiar conjuntamente a estos cuatro autores, hemos podido obtener una visión más completa del teatro nuevo, que la que pueda adquirirse a través del estudio de cada uno de ellos por separado. La nota común a todos ellos es que, por encima de todo, su teatro nos transmite, por su fondo y por su forma, la imagen de la condición humana. Este es el telón de fondo que se descubre detrás de sus obras. La visión de esa imagen -siempre antigua y siempre nueva-, a través de las innovaciones del teatro nuevo, podría suponer una nueva forma de tragedia. Nuestro trabajo representa una tentativa en este sentido.

112

B I B L I O G R A F I A

A.- AUTORES DEL "NOUVEAU THEATRE"

a) Obras de teatro.

ADAMOV, Arthur: Théâtre I: La Parodie. L'Invasion. La grande et la Petite Manoeuvre. Le Professeur Taranne. Tous contre tous. N.R.F. Gallimard. 1968.

- Théâtre II: Le Sens de la Marche. Les Retrouvailles. Le Ping-Pong. N.R.F. Gallimard. 1970.

- Théâtre III: La politique des restes. Sainte Europe. N.R.F. Gallimard. 1966.

- Théâtre IV: M. le Modéré. Le Printemps 71. N.R.F. Gallimard. 1968.

- Off limits. N.R.F. Gallimard (Le manteau d'Arlequin) 1970.

- Si l'été revenait. N.R.F. Gallimard (Le manteau d'Arlequin) 1970.

BECKETT, Samuel: En attendant Godot. Les Editions de Minuit. 1968.

- Fin de Partie suivi de Acte sans paroles I. Les Editions de Minuit. 1969.

- Tous ceux qui tombent. Les Editions de Minuit 1968.

- La dernière bande suivi de Cendres. Les Editions de Minuit. 1969.

- Oh les beaux jours. Les Editions de Minuit. 1969.

- Comédie et actes divers (Va et vient, Cascando. Paroles et musique, Dis Joe, Acte sans pa-



roles II). Les Editions de Minuit. 1969.

- Oh les beaux jours suivi de Pas moi. Les Editions de Minuit. 1975.

- Breath and other shorts (Come and Go, Act Without Words I, Act Without Words II, From an Abandoned Work). Faber and Faber. London.

- Pas suivi de quatre esquisses (Fragment de théâtre I, Fragment de théâtre II, Pochade radiophonique, Esquisse radiophonique.) Les Editions de Minuit. 1978.

IONESCO, Eugène: Théâtre I: La Cantatrice Chauve. La leçon. Jacques ou la Soumission. Les Chaises. Victimes du devoir. Amédée ou Comment s'en débarrasser. N.R.F. Gallimard. 1969.

- Théâtre II: L'Impromptu de l'alma. Tueur sans gages. Le nouveau locataire. L'Avenir est dans les oeufs. Le maître. La jeune fille à marier. N.R.F. Gallimard. 1969.

- Théâtre III: Rhinocéros. Le piéton de l'air. Délire à deux. Le tableau. Scène à quatre. Les salutations. La colère. N.R.F. Gallimard. 1968.

- Théâtre IV: Le roi se meurt. La soif et la faim. La lacune. Le salon de l'automobile. L'oeuf dur. Pour préparer un oeuf dur. Le jeune homme à marier. Apprendre à marcher. N.R.F. Gallimard. 1969.

- Ce formidable bordell. N.R.F. Gallimard (Le manteau d'Arlequin). 1973.

- Théâtre V: Jeux de massacre. Macbett. La Vase. Exercices de conversation et de diction françaises pour étudiants américains. N.R.F. Gallimard. 1974.

- L'Homme aux valises suivi de Ce formidable bordell. N.R.F. Gallimard. 1975.

GENET, Jean: Oeuvres Complètes. Tome IV: Le Balcon. Les Bonnes. Haute Surveillance. N.R.F. Gallimard. 1968.

- Les Nègres. L'Arbalète. 1963.
- Les Paravents. L'Arbalète. 1961-1976.

b) Otros escritos.

ADAMOV, Arthur: Ici et maintenant. N.R.F. Gallimard. 1946.

- "Note Préliminaire" a Théâtre II.
- "Quelques mots trop brefs en guise d'Introduction" a Théâtre III.
- "Note préliminaire" a Théâtre IV.
- "Préface" a Off limits.
- "Notes préliminaires" a Si l'été revenait.
- L'Aveu. Paris. Sagittaire. 1946.
- L'Homme et l'Enfant, Souvenirs, Journal. Gallimard. 1968.
- Je... Ils. Gallimard. 1969.

(Sobre otros escritos: poemas, traducciones, obras para la radio, etc., véase la bibliografía de E. Jacquart, Le théâtre de dérision, pp. 285-290)

BECKETT, Samuel: Murphy. Les Editions de Minuit. 1969.

- Watt. Les Editions de Minuit. 1969.
- Premier Amour. Les Editions de Minuit. 1970.
- Mercier et Camier. Les Edit. de Minuit. 1970.
- Molloy. Union Génér. d'Editions. (10/18). 1971.
- Malone meurt. Union Génér. d'Edit. (10/18). 1970.
- L'Innomable. Les Edit. de Minuit. 1969.

- Nouvelles (L'Expulsé, Le calment, La fin) et textes pour rien. Les Editions de Minuit. 1955.

- Comment c'est. Les Edit. de Minuit. 1969.

- Têtes mortes (d'un ouvrage abandonné, assez, imagination morte imaginez, bing, sans). Les Editions de Minuit. 1972.

(Sobre otros escritos: artículos, poemas, traducciones, etc., véase la bibliografía de E. Jacquart, en Op. cit., G. Croussy, Beckett, pp. 229-233 y R.N. Coe, Qué ha dicho verdaderamente Beckett, pp.143-150).

IONESCO, Eugène: Notes et Contre-Notes. Collect. "Pratique du Théâtre". N.R.F. Gallimard. 1962. Traduc. española: Notas y contranotas. Estudios sobre el teatro.Losada 1965.

- La Photo du Colonel. Gallimard. 1962.

- Journal en miettes. Mercure de France. 1967. Traduc. española como Diario I. Ed. Guadarrama.1969

- Présent passé Passé présent. Mercure de France. 1968. Traduc. española como Diario II. Ed. Guadarrama. 1969.

- Découvertes. A. Skira (Les sentiers de la création). Genève. 1969.

- Le Solitaire. Mercure de France. 1973.

- Discours de réception à l'Académie Française et réponse du Professeur Jean Delay. Gallimard. 1971.

- Antidotes. Gallimard. 1977.

- Un homme en question suivi de Questions à X (obra no consultada). Gallimard. 1980.

(Sobre otros escritos: artículos, prólogos, escritos en rumano, etc., véase la bibliografía de P. Vernois, La dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco, pp.277-280 y E. Jacquart, Op. cit., pp. 297-302).

GENET, Jean: Oeuvres Complètes. Tome II: Notre-Dame-des-Fleurs. Le Condamné à mort. Miracles de la Rose. Un chant d'amour.

- Tome III: Pompes funèbres. Le Pêcheur du Suquet. Querelle de Brest.

- Tome IV: "L'Etrange mot d'...". "C'est qui est resté d'un Rembrandt déchiré en petits carrés...". Lettres à Roger Elin. "Comment jouer Les Bonnes". "Comment jouer Le Balcon". N.R.F. Gallimard. 1968. "Comment jouer Les Nègres", en Les Nègres. L'Arbalète. 1963.

Notre-Dame-des-Fleurs. L'Arbalète. 1948-1966.

B.- OBRAS DE CONSULTA.

ABASTADO, Claude: Ionesco. Bordas. París. 1971.

ARENDT, Hannah: La condición humana. Seix Barral. Barcelona. 1974.

ARISTOTELES: Poética. Aguilar. Madrid. 1966.

ARTAUD, Antonin: Oeuvres Complètes. N.R.F. Gallimard. 1970.

BACHELARD, Gaston: L'eau et les rêves. Essai sur l'Imagination de la matière. Lib. José Corti. París. 1942.

- La terre et les rêveries du repos. Essai sur les Images de l'Intimité. Lib. José Corti. 1948.

- La terre et les rêveries de la volonté. Essai sur l'Imagination des Forces. Lib. José Corti. 1948.

- L'air et les songes. Essai sur l'Imagination du mouvement. Lib. José Corti. 1943.

- La psychanalyse du feu. Gallimard. 1949.

- La dialectique de la durée. P.U.F. (Bibliothèque de philosophie contemporaine). Paris. 1972.
- BARTHES, Roland: Sur Racine. Seuil. 1963.
- BATY, Gaston et René Chavance: Vie de l'art théâtral. Paris. Plon. 1932.
- BEHAR, Henri: Etude sur le théâtre dada et surréaliste. Gallimard. 1967.
- BENMUSSA, Simone: Ionesco. Paris. Seghers (Théâtre de tous les temps). 1966.
- BERGSON, Henri: Le rire. Essai sur la Signification du Comique, en Oeuvres. Paris. 1959.
- BLANCHOT, Maurice: Le livre à venir. Gallimard. 1959.
- BOISDEFRE, Pierre de: Une histoire vivante de la Littérature d'aujourd'hui. Paris (Le Livre Contemporain). 1959.
- BONNEFOY, Claude: Genet. Paris. Editions Universitaires. (Classiques de XXe. siècle). 1965.
- Entretiens avec Eugène Ionesco. Paris. Edit. Pierre Belfond. 1966.
- BOREL, Jean-Paul: El teatro de lo imposible. Edic. Guadarrama. Madrid. 1966.
- BRADESCO, Faust: Le monde étrange d'Eugène Ionesco. Paris. Promotion et Edition. 1967.
- CAMUS, Albert: Caligula suivi de Le Malentendu. (Le livre de poche). Paris. 1958.
- L'Etranger. (Le livre de poche) Paris. 1957.
- CARROUGES, Michel: André Bréton et les données fondamentales du Surréalisme. Gallimard. 1950.
- CENCILLO, Luis: Mito, Semántica y Realidad. B.A.C. Madrid. 1970.
- CELINE, Louis-Ferdinand: Voyage au bout de la nuit. Paris. Gallimard. 1952.

- COE, Richard N.: Qué ha dicho verdaderamente Beckett. Madrid. Doncel. 1972.
- CORVIN, Michel: Le théâtre nouveau en France. P.U.F. Paris. (Que sais-je?). 1969.
- CROUSSY, Guy: Beckett. Hachette. Paris. 1971.
- CURNIER, Pierre: Pages commentées d'auteurs contemporains. Paris. Larousse. 1965.
- CHAIX-RUY, J.: Nietzsche. Paris. Editions Universitaires. (Classiques du XXe. siècle). 1963.
- CHOCHON, Isaac: Tendencias del teatro contemporáneo. Monte Avila editores. Caracas. 1968.
- DIAZ CANEDO, Enrique: El teatro y sus enemigos. (La casa de España en Méjico) 1939.
- DIVERSOS: La mise en scène des oeuvres du passé. Paris. C.N. R.S. 1956.
- Semiología del teatro (Textos seleccionados por J. M. Díez Borque y L. García Lorenzo). Planeta. Barcelona. 1975.
  - Les critiques de notre temps et Beckett (présentation par Dominique Nores). Garnier. 1971.
- DOMENACH, Jean-Marie: Le retour du tragique. Paris. Seuil. 1967.
- DONNARD, J.H.: Ionesco dramaturge ou l'artisan et le démon. Paris. Lettres Modernes. 1966.
- DORT, Bernard: Théâtre réel. Essais de critique, 1967-1970. Paris. Seuil. 1971.
- DOUBROVSKY, Serge: Corneille et la dialectique du héros. Paris. Gallimard (Bibliothèque des idées). 1963.
- DURAND, Gilbert: L'Imagination symbolique. P.U.F. (Collection Initiation philosophique). 1968.
- Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Bordas. 1969.

- DUVIGNAUD, Jean: Sociología del teatro. Ensayo sobre las sombras colectivas. México. Fondo de Cultura Económica. 1966.
- ECO, Umberto: Obra abierta. Barcelona. Seix Barral. 1965.
- ENGELS, Federico: El origen de la familia. La propiedad privada y el estado. Madrid. Edit. Fundamentos (Colección Ciencia. Serie clásicos). 1970.
- ESSLIN, Martin: El teatro del absurdo. Barcelona. Seix Barral. 1966.
- Au-delà de l'absurde. Edit. Buchet-Chastel. París. 1970.
- EVANS, Richard: Conversaciones con Jung. Madrid. Ed. Guadarrama. 1968.
- ELIADE, Mircea: Mitos, sueños y misterios. Buenos Aires. 1961.
- Mito y realidad. Madrid. Ed. Guadarrama. 1968.
- FABREGAS, Xavier: Introducción al lenguaje teatral. Barcelona. (Los libros de la frontera). 1975.
- FOULQUIER, Paul: L'Existentialisme. París. P.U.F. (Que sais-je?) 1966.
- FREUD, Sigmund: El malestar en la cultura. Madrid. Alianza Editorial. (Sección Humanidades). 1970.
- GINESTIER, Paul: Le théâtre contemporain dans le monde. P.U.F. 1961.
- Valeurs actuelles du théâtre classique. Bordas (Littérature). 1975.
- GAUDY, René: Arthur Adamov. Essai et document. París. Stock. 1971.
- GOLDMANN, Lucien: Le dieu caché. París. Gallimard (Idées). 1959.
- GORDON CRAIG, Edward: L'Art du théâtre. París. N.R.F. 1950.
- Le théâtre en marche. Gallimard. 1964.

- GOUHIER, Henri: L'Essence du Théâtre. París. Plon. 1943.  
Trad. española, Ed. Artola. 1954.
- Le Théâtre et l'Existence. París. Aubier. 1952.
- L'Oeuvre théâtrale. París. Flammarion. 1958.
- GUICHARNAUD, Jacques (wit June Guicharnaud). Modern French Theatre from Giraudoux to Genet. Yale U.P. 1967.
- HAUSER, Arnold: Historia social de la literatura y el arte. Vol. I, II y III. Guadarrama. 1969.
- HEGEL, G. W. F.: Fenomenología del Espíritu. México. Fondo de Cultura Económico. 1966.
- HEIDEGGER, Martin: El Ser y el Tiempo. México. Fondo de Cultura Económico. 1971.
- HERNANDEZ, Francisco J.: El teatro de Montherlant. Madrid. Edit. Prensa española. 1969.
- Ionesco. Madrid. Epesa. 1974.
- JACQUART, Emmanuel: Le théâtre de dérision. París. Gallimard (Idées). 1974.
- JACQUOT, Jean: Le Théâtre Moderne depuis la Deuxième Guerre mondiale. París. C.N.R.S. 1967.
- JANVIER, Ludovic: Pour Samuel Beckett. Les Editions de Minuit. París. 1969.
- Beckett par lui-même. París. Seuil (Coll. Ecrivains de toujours). 1969.
- JASPERS, Karl: Esencia y formas de lo trágico. Buenos Aires. Edit. Sur, S.R.L. 1960.
- JOUVET, Louis: Témoignages sur le Théâtre. París. Flammarion. 1952.
- Le comédien desincarné. París. Flammarion. 1954.
- KAUFMANN, Walter: Tragedia y filosofía. Seix Barral. 1978.
- JUNG, C.G.: Lo Inconsciente. Edit. Losada. Buenos Aires. 1974.



- KIEHL, Jean: Les Ennemis du Théâtre. Neuchâtel. A la Baconnière. 1951.
- KOJEVE, Alexandre: La dialectica del Amo y del Esclavo en Hegel. Buenos Aires. La Pléyade. 1971.
- KOTT, Jan: Apuntes sobre Shakespeare. Barcelona. Seix Barral. 1969.
- LALOU, René: Le théâtre en France depuis 1900. P.U.F. Paris. (Que sais-je?). 1968.
- LASSO DE LA VEGA, José S.: Helenismo y literatura contemporánea. Madrid. Prensa española. 1967.
- De Sófocles a Brecht. Barcelona. Planeta. 1970.
- LAUBREAU, Raymond: Les critiques de notre temps et Ionesco. Garnier. 1973.
- LIOURE, Michel: Le Drame de Diderot à Ionesco. Paris. Colin. 1973.
- MAGNAN, Jean-M.: Jean Genet. Paris. Seghers. 1968.
- MARISSEL, André: Beckett. Paris. Edit. Universitaires (Classiques du XXe. siècle). 1963.
- MAULNIER, Thierry: Racine. Paris. Gallimard. 1947.
- MELESE, Pierre: Beckett. Paris. Seghers (Théâtre pour tous les temps). 1966.
- MEYERHOLD, V.: Teoría teatral. Editorial Fundamentos. Madrid. 1975.
- MONTHERLANT, H. de: Aux fontaines du désir, en Essais. Paris. Gallimard (Bib. de la Pléiade). 1963.
- MOREL, Jacques: La Tragédie. Paris. Librairie Armand Dolin. 1964.
- MOUNIER, E.: Malraux, Camus, Sartre, Bernanos. L'espoir des désespérés. Edit. du Seuil. Paris. 1970.

- NADEAU, Maurice: Histoire du surréalisme. Paris. Seuil. 1964.
- NIETZSCHE, Friedrich: El nacimiento de la tragedia. Madrid. Alianza Editorial. 1973.
- NORES, Dominique: Les critiques de notre temps et Beckett. Paris. Garnier. 1971.
- ORTEGA Y GASSET, J.: Idea del teatro. Madrid. Revista de Occidente. 1958.
- La Deshumanización del Arte y Otros Ensayos Estéticos. Madrid. Revista de Occidente. 1964.
- PAVIS, Patrice: Problèmes de sémiologie théâtrale. Les Presses de l'Université de Quebec. 1976.
- PICON, Gaëtan: Panorama de la nouvelle littérature française. Paris. Gallimard. N.R.F. 1976.
- PISCATOR, Erwin: Le Théâtre politique. Paris. Gallimard. 1963.
- PRONKO, Léonard: Théâtre d'avant-garde. Beckett, Ionesco et le théâtre expérimental en France. Essai. Paris. Ed. Denoël. 1963.
- QUINTO, José M<sup>a</sup>. de: La Tragedia y el hombre. Seix Barral. 1962.
- RACINE, Jean: Oeuvres Complètes, I. Paris. Gallimard (Bibl. de la Pléiade). 1950.
- ROMILLY, Jacqueline de: La crainte et l'angoisse dans le théâtre d'Eschyle. Paris. Société d'édition "Les Belles Lettres". 1958.
- L'Evolution du pathétique d'Eschyle à Euripide. Paris. Presses Universitaires. 1961.
- RODRIGUEZ ADRAIOS, F.: Ilustración y política en la Grecia clásica. Revista de Occidente. Madrid. 1966.
- Fiesta, Comedia y Tragedia. Planeta. Barcelona. 1972.

- ROSOLATO, Guy: Ensayos sobre lo simbólico. Editorial Anagrama. Barcelona. 1974.
- SARTRE, J.-P.: L'Etre et le Néant. Gallimard. París. 1943.
- Saint Genet, Comédien et Martyr. N.R.F. (En Oeuvres Complètes de Jean Genet, Tome I. Gallimard. París. 1970.
  - La Nausée. Gallimard (Le Livre de Poche). París. 1938.
- SASTRE, Alfonso: Drama y sociedad. Taurus. 1956.
- SENART, Philippe: Ionesco. Edit. Universitaires. (Classiques du XXe. siècle) París. 1966.
- SERREAU, Geneviève: Historia del "nouveau théâtre". Siglo XXI. Méjico. 1967.
- SHAKESPEARE, W.: Obras Completas. S. A. de Promoción y Ediciones. Madrid. 1982.
- SIMON, Pierre-Henri: Théâtre Destin. A. Colin. París. 1959.
- SONTAG, Susan: Contra la interpretación. Seix Barral. Barcelona. 1967.
- SOURIAU, Etienne: Les deux cent mille situations dramatiques. Flammarion. París. 1950.
- STEINER, George: La mort de la tragédie. Seuil. París. 1965.
- SURER, Paul: Le Théâtre Français Contemporain. París. Société d'Édition d'Enseignement Supérieur. 1964.
- Cinquante ans de théâtre. París. Bordas. 1970.
- SZONDI, Peter: Teoría del drama moderno. Torino. Einaudi. 1962.
- TOBI, Saint: Eugène Ionesco ou A la recherche du paradis perdu. Gallimard. París. 1973.
- TOUCHARD, Pierre-Aimé: Dionysos. Apologie pour le théâtre. L'Amateur de théâtre ou la règle du jeu. Seuil. París. 1968 (Publicada como dos obras separadas, en 1949 y 1952, respectivamente).

- THERRIEN, Vincent: La Révolution de Gaston Bachelard en critique littéraire (ses fondements, ses techniques, sa portée). Ed. Klincksieck. Paris. 1970.
- USCATESCU, George: Teatro occidental contemporáneo. Edic. Guadarrama. 1968.
- VANDROME, Pol: Ghelderode. Editions Universitaires. (Classiques du XXe. siècle). Paris. 1963.
- VAN TIEGHEM, Philippe: Technique du théâtre. P.U.F. (Que sais-je?). Paris. 1963.
- VEINSTEIN, André: La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique. Flammarion. 1955.
- VERNOIS, Paul: La dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco. Edit. Klincksieck. Paris. 1972.
- VIAN, Boris: Les Bâtisseurs d'Empire, en Théâtre. Edit. Jean-Jacques Pauvert. 1972.
- VILAR, Jean: De la tradition théâtrale. Gallimard (Coll. Idées) Paris. 1966.
- VILCHEZ, Mercedes: El engaño en el teatro griego. Planeta. Barcelona. 1976.
- VIRMAUX, Alain: Antonin Artaud et le théâtre. Paris. Seghers. 1970.
- VILLIERS, André: La Psychologie de l'art dramatique. Armand Colin. Paris. 1951.
- VITOUX, Frédéric: Louis-Ferdinand Céline. Misère et parole. Gallimard (Les Essais CLXXX). Paris. 1973.
- VOLTZ, Pierre: La Comédie. Armand Colin. Paris. 1964.
- WAELEHENS, A. de: La Filosofía de Martín Heidegger. C.S.I.C. Madrid. 1952.
- WEISSMAN, Philip: La creatividad en el teatro. Estudio psicoanalítico. Siglo XXI Editores. México. 1967.
- WELLWARTH, George E.: Teatro de protesta y paradoja. Edit. Lumen. Barcelona. 1966.

Como guía general para las fuentes bibliográficas  
hemos seguido a

KLAPP, Otto: Bibliographie de la science littéraire française. Klostermann. Francfort.

RANCOEUR, René: Bibliographie de la littérature française moderne. A. Colin. París.

C.- MEMORIAS DE LICENCIATURA Y DE DOCTORADO.

ARESTE, José M.: Dialectique du Maître-Esclave dans le théâtre d'avant-garde. Universidad de Zaragoza. 1973.

DEL PRADO, Francisco Javier: Estudio psicosemántico del Universo de Patrice de la Tour du Pin. Universidad Complutense. Madrid.

D.- REVISTAS Y ARTICULOS SOBRE EL "NOUVEAU THEATRE".

Cahiers de la Compagnie M. Renaud-J.-L. Barrault:  
nº. 29 (1960), nº. 42 (1963), nº. 53 (1966): sobre Ionesco;  
nº. 44 (1963): número especial dedicado a Beckett.

L'Avant-Scène: nº. 313; nº. 373-374 (1967).

Les Cahiers des Saisons: nº. 1 y 2; nº. 15 (1959).

Esprit: nº. 338 (1965): número especial dedicado al teatro.

Théâtre Populaire: (del nº. 1 (mai-juin, 1953) al nº. 54 (deuxième trimestre, 1964)).

ABIRACHED, Robert: "Le Duel et la mort chez Ionesco", en  
Cahiers de la C. M. Renaud-J.-L. Barrault, nº. 53.

- AUDRY, Colette: "Ionesco est un classique", en Les Nouvelles littéraires, n<sup>o</sup>. 2127 (1968).
- BARTHES, Roland: "A l'avant-garde de quel théâtre?", en Théâtre Populaire, n<sup>o</sup>. 18.
- BORRELI, Guy: "Beckett et le sentiment de la déréliction", en Le Théâtre Moderne. C.N.R.S. Paris. 1967.
- DEPRAZ-MC NULTY, Marie-Claude: "L'Objet dans le théâtre d'Eugène Ionesco", en French Review, n<sup>o</sup> 4 (1967-68).
- DOMENACH, Jean-Marie: "Résurrection de la tragédie", en Esprit, n<sup>o</sup>. 338 (1965).
- FRAISSE, Simone: "Les mythes grecs et le renouveau de la tragédie", en Esprit, n<sup>o</sup>. 338 (1965).
- DORT, Bernard: "Un théâtre sans public, des publics sans théâtre", en Théâtre Populaire, n<sup>o</sup>. 5.
- DUMUR, Guy: "Ionesco des pieds à la tête", en Arts, janvier 1960.
- DUVIGNAUD, Jean: "La Dérision", en C. Renaud-Barrault, n<sup>o</sup>. 29.
- IONESCO, E.: "Le point de départ, théâtre et anti-théâtre", en Les Cahiers des Saisons, n<sup>o</sup>. 1 y 2.
- "Le Rôle du dramaturge", en Théâtre Populaire, n<sup>o</sup>. 34. (1959).
  - "Ai-je fait de l'anti-théâtre", en L'Express, n<sup>o</sup>. 520.
  - "J'aspire au classicisme. Si l'on appelle cela de l'Avant-Garde ce n'est pas de ma faute", en Le Monde, 19 janvier 1960.
  - "Ni un dieu, ni un démon", en C. Renaud-Barrault, n<sup>o</sup>. 22 (mai, 1958): sobre A. Artaud.
- KERN, Alfred: "Ionesco et la Pantomime", en C. Renaud-Barrault, n<sup>o</sup>. 29.
- LECUYER, Maurice: "Ionesco ou la prééminence du verbe", en C. Renaud-Barrault, n<sup>o</sup>. 29.

- DORT, Bernard: "L'Avant-Garde en suspens", en Théâtre Populaire, n<sup>o</sup>. 18 (mai 1956).
- LEMARCHAND, Jacques: "Un dramaturge visionnaire", en Le Figaro Littéraire, octobre-novembre, 1969.
- MAURIAC, C.: "Samuel Beckett", en Le Figaro Littéraire, agosto, 1956.
- "Samuel Beckett. Prix Nobel", en Le Figaro Littéraire, octobre-novembre, 1969.
- MICHAUD, Guy: "Ionesco, de la dérision à l'antimonde", en Le français moderne. (1967).
- MULLER, André: "Technique de l'Avant-Garde", en Théâtre Populaire, n<sup>o</sup>. 18 (mai 1956).
- IONESCO, E.: "L'Avant-Garde n'existe pas au théâtre", en Arts, n<sup>o</sup>. 651 (janvier, 1958).
- NADEAU, M.: "Beckett: la tragédie transposée en farce", en L'Avant-Scène, 1957.
- NORES, D.: "La condition humaine selon Beckett", en Théâtre d'aujourd'hui, n<sup>o</sup>. 3 (1957).
- SAUREL, R.: "En attendant un nouveau théâtre", en Les Temps Modernes, julio (1961)
- SIMON, Alfred: "Le théâtre, le mythe et la psyché", en Esprit, (mai, 1965).
- "La métaphore primordiale", en Esprit, (mai, 1965).
- KUSTOW, Michael: "Sur les trace d'Artaud", en Esprit (mai, 1965).
- VANNIER, J.: "Samuel Beckett: Fin de partie", en Théâtre Populaire, (julio, 1957).
- "Langages de l'Avant-Garde", en Théâtre Populaire, n<sup>o</sup>. 18.

..

